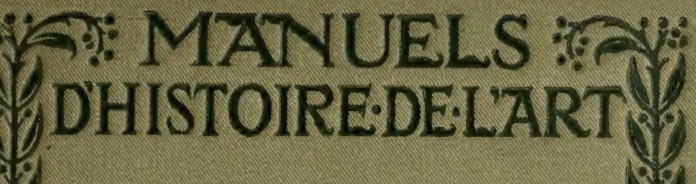
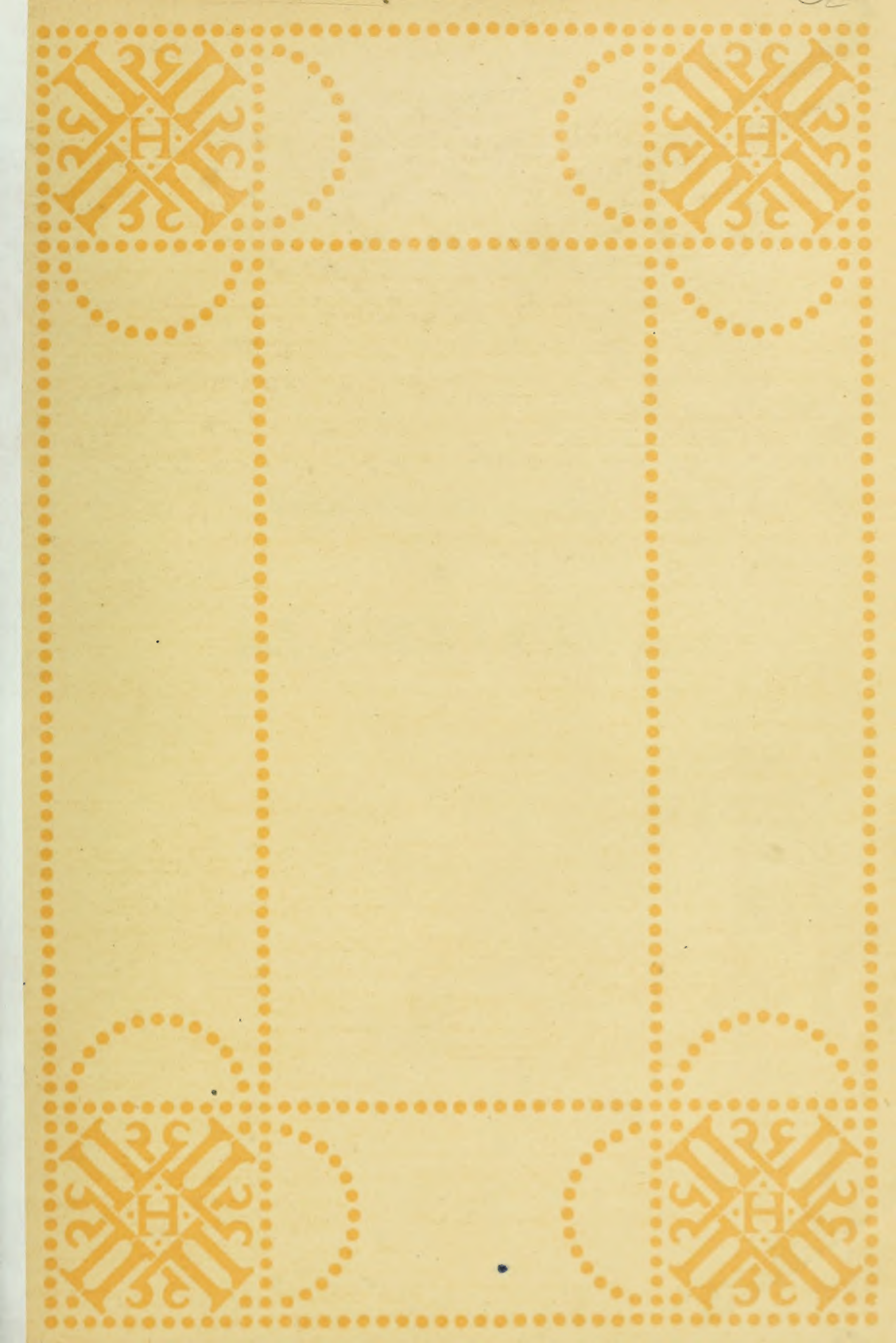


LA·GRAVURE

PAR·LEON·ROSENTHAL



H.LAURENS·PARIS




CS)(41)

MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

LA GRAVURE

Manuels d'Histoire de l'Art

Publiés sous la direction de

M. HENRY MARCEL

ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

L'objet de cette publication est de retracer, dans une suite d'ouvrages distincts, l'histoire et l'évolution de chaque forme d'art, depuis les premiers essais jusqu'à l'état actuel, à travers les milieux divers et les époques successives où elle s'est développée.

LA COLLECTION COMPRENDRA 12 VOLUMES

PARU :

LA PEINTURE. Des Origines au XVIe siècle, par LOUIS HOURTICQ, agrégé de l'Université. Un volume illustré de 171 gravures.

EN PRÉPARATION :

La Peinture, du XVIe siècle à nos jours. 1 vol. — **La Musique,** 1 vol. — **La Sculpture,** 2 vol. — **L'Architecture,** 2 vol. — **Les Arts du Métal,** 1 vol. — **Les Arts de la Terre,** 1 vol. — **Les Arts du Bois,** 1 vol. — **Les Arts Textiles,** 1 vol.

MANUELS D'HISTOIRE DE L'ART

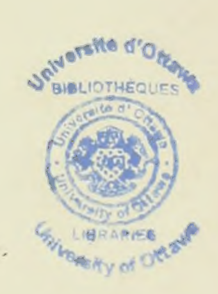
LA GRAVURE

PAR

LÉON ROSENTHAL

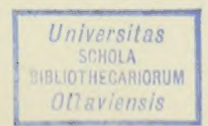
Docteur ès Lettres.
Professeur au lycée Louis-le-Grand.

Ouvrage illustré de 174 gravures.



PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1909



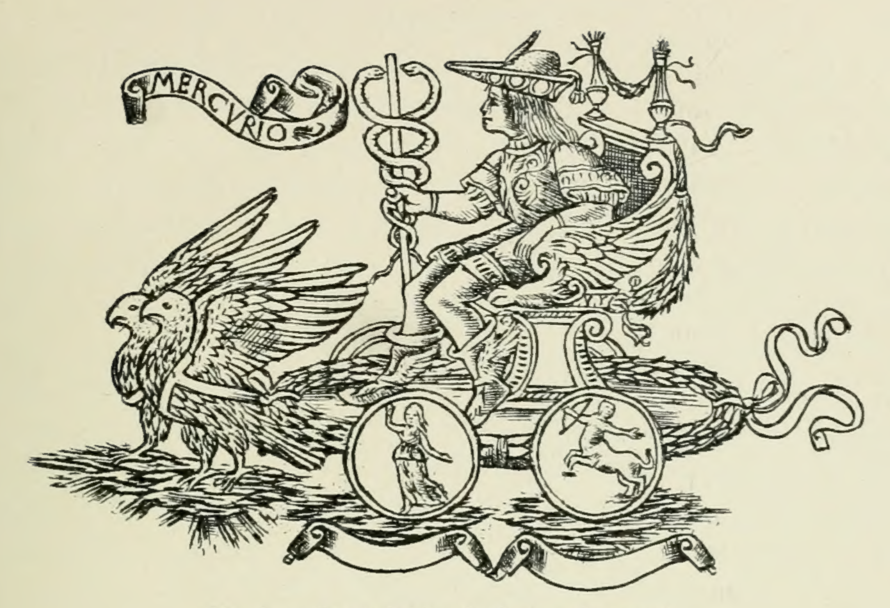


Fig. 1. — Baccio Baldini (?) Mercure (fragment).

INTRODUCTION

L'estampe est une œuvre d'art. Originale, exécutée par l'artiste qui l'a conçue, elle est, parfois, sur sa feuille de papier frêle, comparable aux fresques monumentales, aux blocs de marbres, aux palais. Si modeste soit-elle, elle reflète une pensée esthétique. Elle a été mûrie avec soin et s'offre au public comme une œuvre achevée, ou bien elle est le fruit d'une improvisation, d'un caprice; l'artiste ne l'a créée que pour lui-même ; il nous la livre ainsi qu'une confidence presque aussi intime qu'un dessin. L'estampe de reproduction, celle que le graveur consacre à traduire une œuvre étrangère, a une valeur et une spontanéité moindres : elle emprunte une partie de son mérite aux originaux auxquels elle se subordonne, mais elle fait effort pour les interpréter, les transposer dans une langue nouvelle et en souligner les beautés.

Depuis le jour de son apparition, c'est-à-dire depuis le début de la période moderne, la gravure a pris rang parmi les grandes formes de

l'art. Sa place a, quelquefois, été brillante, presque prépondérante. L'Allemagne du XVIe siècle a été plus honorée par ses graveurs que par ses peintres; le XVIIIe siècle français se définit mieux par ses estampes que par ses peintures. Mais, aux heures mêmes et dans les pays où la gravure a tenu un rôle effacé, elle ne s'est jamais contentée de doubler les arts plastiques. Par sa rapidité, par sa spontanéité, elle a exprimé des nuances, des velléités, des intuitions qui échappaient au pinceau; elle a eu son domaine propre.

La gravure est produite par des procédés subtils et divers. Son aspect dépend étroitement du procédé dont elle dérive : une gravure sur bois, un burin, une eau-forte, une lithographie ont leurs beautés et leurs limites spécifiques. L'artiste choisit selon ses prédilections et selon l'objet qu'il se propose. Il sait ce qu'il peut demander et obtenir. Il entame contre le bois, la pierre ou le cuivre une lutte féconde. Parfois il est trahi par la matière, parfois sa pensée prend une force ou une délicatesse qu'il n'avait pas, lui-même, espérées; mais ces hasards heureux se refusent aux médiocres et sont réservés au génie.

Toute estampe a une valeur esthétique, mais le nombre est relativement faible des images conçues uniquement comme œuvres d'art. Dès le début la gravure a eu un caractère populaire. Elles s'est adressée aux foules non pour leur donner des satisfactions artistiques, mais pour servir leurs croyances, leurs passions, leurs haines; intelligible aux illettrés accessible par ses dimensions, par son prix, elle a été et reste un instrument admirable d'action sociale. Par là, elle fournit une contribution essentielle à l'histoire religieuse, politique, économique. L'historien, d'ailleurs, ne fait pas état du seul placard populaire; l'estampe géniale elle-même est, par quelque côté, un document. L'iconographie, l'histoire du costume, l'archéologie ne sauraient se dispenser du témoignage de Rembrandt, de Méryon, de Dürer.

L'objet de ce livre est de faire connaître la gravure et, surtout, de la faire aimer. Sans négliger le point de vue historique, il m'a paru dangereux d'esquisser, à propos de la gravure, une histoire de la civilisation; je me suis borné à noter l'influence exercée par l'estampe et à souligner la valeur historique exceptionnelle de certaines pièces et de certaines séries. L'histoire de la technique est la clef de l'histoire de la gravure : une

image est inintelligible à qui ignore la façon dont elle a été obtenue; mais l'explication des procédés, si on la veut complète, est longue, ardue, obscure à tout autre qu'au praticien, inutile enfin pour ceux qui ne désirent pas apprendre à graver, mais veulent savoir simplement comment l'on grave. Je me suis donc contenté d'indiquer l'allure générale de chaque procédé, en insistant sur son caractère spécifique. Ces renseignements ont été fournis à mesure qu'un progrès ou une découverte les rendaient nécessaires. Une table permettra de les retrouver facilement.

Avant tout, je me suis efforcé d'écrire un chapitre d'histoire de l'art. J'ai cherché à caractériser les évolutions, à marquer les faits essentiels, à préciser l'apport original des maîtres de génie, à situer les hommes de talent dans leurs groupes naturels. Toujours les individus ont été subordonnés aux ensembles.

Ce livre s'adresse à deux groupes de lecteurs. Les uns y chercheront une initiation générale; les autres le consulteront avant de s'engager dans des études plus approfondies. Pour ces derniers ont été multipliées les références aux catalogues, références nécessaires dans l'incertitude où l'on est le plus souvent sur le titre à donner à une estampe, ou même sur le sujet exact qu'on y voit représenté. Une bibliographie répartie entre les différents chapitres suit exactement la marche du texte : on en saisira facilement l'économie.

L'illustration devait être exclusivement documentaire. Presque tous les clichés ont été pris directement sur les originaux et sur les épreuves excellentes du Cabinet des Estampes. Les exemples ont été choisis de préférence parmi les estampes susceptibles d'être reproduites en dimension, de manière à n'en pas dénaturer l'aspect technique. De quelques pièces plus grandes on a détaché des fragments donnés en réelle grandeur. Quand il a été nécessaire de réduire telle page célèbre dont le souvenir s'imposait, mention a été faite de cette réduction.

Je suis heureux d'exprimer ici toute ma reconnaissance à MM. les conservateurs du Cabinet des Estampes qui m'ont, tous, apporté le plus bienveillant concours et le plus précieux. Ma gratitude n'oublie pas non plus la complaisance et l'empressement des employés chargés de manier les lourds et volumineux recueils.

Quelle joie, quelle délectation, lorsque, dans la galerie silencieuse

et sereine, je feuilletais ces albums merveilleux. Des admirations anciennes se renouvelaient : des maîtres oubliés, des amis inconnus se révélaient aussi. Le cœur bondissait devant la page géniale et les chefs-d'œuvre consultés versaient un divin apaisement. Puissent les lecteurs de ce livre éprouver des joies semblables au contact bienfaisant de la beauté.



Fig. 2 — Albert Dürer — La Vierge allaitant l'Enfant Jésus (1503) [B. 34], réduit

NOTE

Les indications entre crochets [ ] que le lecteur rencontrera dans cet ouvrage se réfèrent à des catalogues. Voici la clef des abréviations adoptées :

B. = Bartsch. *Le peintre graveur.*
Bér. = Béraldi. *Les graveurs du XVIII siècle* et *Les graveurs du XIX siècle.*
C. = Courboin. *Catalogue des Estampes de la Réserve du Cabinet des Estampes.*
P. = Passavant. *Le peintre graveur.*
P. de B. = Prosper de Baudicour. *Le peintre graveur français continué.*
R. D. — Robert Dumesnil. *Le peintre graveur français.*
S. — Schreiber. *Manuel de l'amateur.*

LIVRE I

DES ORIGINES A LA FIN DU XVII[e] SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES

I. Définitions sommaires. — II. Le problème des origines. Position véritable. Complexité. — III. Quelques ancêtres de la Gravure sur bois — IV. Rôle social de la Gravure naissante. Les Xylographies — V. Le criblé. Premières Gravures en creux.

I. — La gravure se propose de donner des copies multiples d'un dessin unique. Pour obtenir ce résultat, on prépare une plaque de matière dure — bois, pierre ou métal — de telle manière qu'une fois enduite d'encre, elle soit capable de fournir mécaniquement une image sur une feuille de papier.

La plaque préparée revêt, selon les procédés adoptés, deux aspects opposés. Ou bien le dessin à reproduire se détache en relief sur les parties qui doivent à l'impression demeurer blanches. La plaque ressemble à un cliché d'imprimerie : c'est la gravure en relief. Ou, au contraire, le dessin est creusé dans la plaque et celle-ci reste vierge là où les blancs demeureront purs sur le papier : c'est la gravure en creux.

Ces procédés se sont, à travers les âges, raffinés et subdivisés ; mais, au début, après des tâtonnements dont le souvenir nous est surtout conservé pour la gravure en creux, la gravure s'est présentée sous deux formes très simples :

Gravure en relief. Elle s'est pratiquée presque toujours sur bois, parfois, exceptionnellement sur cuivre ou sur un métal tendre. Sur la planche parfaitement plane l'artiste dessine sa composition. — Avec un instru-

ment tranchant (canif, gouge, échoppe), il creuse la planche en dégageant les traits de son dessin qu'il évite d'entamer. — Ce travail achevé, le tirage se fait exactement comme celui d'un texte cliché ; encrage, application par la presse sur une feuille de papier.

Gravure en creux. L'artiste entaille la plaque de métal polie, plaque de cuivre le plus ordinairement, avec un burin. Le burin est une tige d'acier coupée en biseau et emmanchée dans un morceau de bois arrondi. L'artiste tient le manche dans le creux de la main et sillonne la planche avec le burin tenu très obliquement. Il suit les indications d'un dessin très arrêté qu'il a établi à l'avance. Le travail est lent, il demande une grande sûreté, car les erreurs sont très difficilement réparables (pour effacer un trait, il faut replaner localement le cuivre). — Le travail achevé, le dessin entièrement creusé, on enlève soigneusement les barbes, c'est-à-dire les copeaux de métal rejetés par le burin de chaque côté des sillons qu'il a tracés ; — on procède, avec un tampon, à l'encrage. L'encre s'accroche dans les creux et glisse, sans adhérer, sur les surfaces demeurées vierges ; — on essuie la plaque pour éviter toute maculature. — On prend alors une feuille de papier légèrement humide, on l'applique sur la planche et on la soumet à une forte pression. L'encre restée dans les sillons, y adhère. On obtient ainsi une première épreuve.

Cette épreuve ne répond presque jamais aux espérances du graveur qui a travaillé sans pouvoir se rendre un compte exact du résultat qu'il préparait. Il reprend donc sa planche et se livre à de nouveaux travaux soit avec son burin, soit avec la pointe sèche, aiguille fixée à une tige de bois et qui donnera des indications plus déliées. Une nouvelle épreuve témoigne de la valeur de ces retouches. L'artiste poursuivra son œuvre et se contrôlera par des épreuves d'essai jusqu'au moment où il sera pleinement satisfait. On nomme *épreuves d'état* ces épreuves tirées en cours de travail ; dans les catalogues on les numérote et on les désigne : premier état, deuxième état, etc.. Elles sont très recherchées, parce que rares et permettent de suivre le progrès de la pensée de l'artiste.

II. — La gravure est d'origine assez récente. Elle s'est constituée dans la période qui lie la fin du moyen âge au début de l'ère moderne. Il est impossible d'en préciser la date ou le lieu d'apparition.

Pendant longtemps on a cru, sur la foi de Vasari[1], connaître avec une

[1] Vasari, *Vite. Vita di Marc-Antonio*, ed. Milanesi, t. V, p. 395.

précision parfaite l'origine de la gravure en creux. Un orfèvre de Florence, Finiguerra, travaillait à un nielle, une *Paix*. Après avoir creusé son dessin sur la plaque d'argent, avant de couler dans les tailles l'enduit noir qui devait lui donner l'aspect définitif, il voulut juger de l'état de son ouvrage et l'enduisit de noir de fumée. A ce moment, soit hasard, soit intuition de génie, il appliqua sur la pièce une feuille de papier, il en retira une épreuve parfaite. La gravure en creux était inventée et elle débutait par un chef-d'œuvre. On crut retrouver la *Paix* de Finiguerra dans une plaque niellée conservée au Bargello et un érudit italien, l'abbé Zani, découvrit, en 1797, au Cabinet des Estampes, une estampe où il reconnut l'image vénérable décrite par Vasari. Depuis lors, cette pièce est exposée en une place d'honneur.

Cette anecdote séduisante et simpliste a, pendant un siècle, défrayé les historiens de l'art. Malheureusement, Eugène Dutuit[1], Milanesi[2], en ont récemment démontré l'inanité[3]. Rien ne prouve que la *Paix* conservée à Florence soit l'œuvre de Finiguerra ; l'épreuve prétendue ne peut pas avoir été tirée sur cette plaque. D'ailleurs, on s'expliquerait mal que l'art du nielle, pratiqué depuis des siècles, ait eu ce jour-là une influence dont il avait été privé jusqu'alors ; on s'explique encore moins qu'il soit demeuré, depuis, étranger aux progrès de la gravure.

Il n'est pas, au reste, suffisant de dépouiller Finiguerra d'une gloire usurpée ; il faut renoncer définitivement à supposer que la gravure soit née de toutes pièces, un jour, une heure déterminés, sous la main d'un artiste illuminé et par une sorte de miracle. A cette conception enfantine il convient d'opposer le sens de l'évolution. Ainsi que toutes les grandes découvertes, la gravure est née d'une élaboration progressive ; elle s'est dégagée lentement. Il est possible de retrouver sa genèse, mais non pas d'en préciser les étapes.

De toute antiquité on a gravé en creux ou en relief des images ou des caractères sur des matières dures ; on a, aussi, préparé des coins ou des matrices pour estamper en creux ou en relief des matières dures ou tendres. Il suffira de rappeler les marques de briques chaldéennes, les intailles égyptiennes, les cachets des grecs et des romains[4].

[1] Eug. Dutuit, *Manuel de l'amateur d'estampes*, t. I, p. 4-19 et t. II, p. XXIX sqq.

[2] Vasari, éd. Milanesi, *Commentario alla vita di Marc-Antonio*, t. V, p. 431 sqq.

[3] La question n'est pas encore épuisée et M. Courboin, qui en a repris l'étude, a fait de très curieuses et très neuves observations qui seront prochainement publiées.

[4] Lutzow, *Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes*, p. 5-7.

De telles pratiques n'ont pas été oubliées au moyen âge. Elles se sont même multipliées. L'usage des sceaux était général[1]. On gaufrait les cuirs[2], on champlevait le cuivre pour y incruster des émaux. Quelques plaques de métal sur lesquelles on avait creusé, gravé, des dessins étaient absolument semblables à des clichés[3]. On a pu en prendre, les encrer et obtenir des épreuves fort nettes et belles[4].

Aucun obstacle technique n'interdisait donc l'apparition d'une estampe, mais le besoin d'avoir des estampes n'existait pas encore. Les miniaturistes traçaient pour des amateurs peu nombreux et très riches des images précieuses. Un procédé mécanique leur eût été de faible secours ; ils produisaient, sans doute, plus qu'ils ne pouvaient vendre.

D'ailleurs, la matière même qu'ils enluminaient était coûteuse et aucun soin ne paraissait excessif pour le vélin et le parchemin. Peut-être, cependant, l'idée de s'aider d'une matrice pour établir la maquette de son œuvre, a-t-elle pu se présenter à quelque artiste, mais il aura été arrêté par la crainte des règlements corporatifs, ou bien il aura passé outre et aura pris grand soin à dissimuler ce qu'il regardait comme une fraude. Cette fraude, il nous est impossible de la déceler : les miniatures que l'on sait positivement avoir été exécutées, sur des estampes, n'offrent aucune particularité qui permette de les distinguer. Un manuscrit du XIII[e] siècle à la bibliothèque de Laon présente des refoulements très visibles du velin sous des lettres ornées ; on en a conclu que ces lettres avaient dû être mécaniquement imprimées ; mais le refoulement peut avoir simplement été produit par le brunissoir du miniaturiste[5].

Cependant l'on pratiquait, d'une manière courante, des opérations très voisines de la gravure : on imprimait sur tissus. Cennino Cennini, dans son Traité de la peinture, expliquait la façon de tailler un cliché de bois[6]. L'on conserve une toile imprimée du XIV[e] siècle où l'*Histoire d'Œdipe* est figurée de la façon la plus remarquable[7]. Qu'il vînt à

[1] Théophile. *Schedula diversarum artium*. III, LXXIV. *De opere quod sigillis imprimitur* Trad. Lescalopier, p. 242.

[2] Certaines images fort rares, d'un aspect rudimentaire et d'une destination inconnue que l'on appelle *épreuves en pâte*, semblent dériver directement de la pratique du gaufrage.

[3] Bock. *Der Kronleuchter Kaiser Fr. Barbarossas*. Aix-la-Chapelle, 1863.

[4] Fragment d'*Annonciation* [C. 336], *Annonciation* [C. 337], *Vierge d'indulgence* [C. 387]. Épreuves au Cabinet des Estampes [Ea. 17, res.

[5] Bouchot. *Un ancêtre de la gravure sur bois*, p. 17.

[6] Cennino Cennini. *Trattato della Pittura*, chap. CLXXIII.

[7] Bouchot. *Un ancêtre de la gravure sur bois*, p. 67; reproduction p. 72.

la pensée de substituer le velin à la toile, et la gravure était créée[1].

L'invention de la gravure ne fut donc pas le fait d'une découverte technique : elle dériva de l'évolution générale de la civilisation morale et matérielle. Deux faits surtout contribuèrent à la provoquer. D'une part, un fait qu'il est impossible de mesurer, l'éveil progressif des esprits et des consciences, ce mouvement auquel on donne traditionnellement le nom de Renaissance et qui, dans ses origines intimes, se greffe sur le Moyen Age. Le nombre devint, chaque jour, plus considérable de ceux qui se dégagèrent de la vie végétative : le besoin des images s'accentua. D'autre part, l'usage du papier de chiffons se répandit à travers l'Europe. Sur une matière d'un prix médiocre, on put songer à tracer des images économiques. L'on tenta, pour répondre aux exigences du public, des contrefaçons à bon marché. Ainsi naquirent, à la fois, l'imprimerie et la gravure. De même que les premiers livres imprimés se vendaient comme manuscrits, de même les premières gravures n'avouèrent pas leur origine. L'estampe noire était enluminée à la main, ou du moins grossièrement bariolée. Une fois même la supercherie reconnue, les miniaturistes continuèrent longtemps à se considérer seuls comme des artistes véritables. Les estampes furent donc, d'abord, des produits frauduleux ou inférieurs. On conçoit par là qu'il ne faille pas chercher au début des pièces de haute valeur artistique et l'on comprend aussi que les premières estampes, peu coûteuses et peu estimées, aient été peu conservées et aient en majeure partie disparu.

Il se peut que l'usage des jeux de cartes ait eu sur l'invention de la gravure en relief une influence prépondérante. Les cartes à jouer étaient connues en Italie dès la fin du XIII[e] siècle et en France certainement dès le début du XIV[e][2]. Il est bien probable qu'à l'origine les cartes furent peintes à la main ; mais on dut se servir bientôt de poncifs ou patrons, et nous savons positivement que dès le premier quart du XV[e] siècle, elles étaient gravées. A Florence, Antonio di Giovanni di Ser Antonio possédait des formes en bois pour jeux de cartes, et à Venise un décret de la République prohibait en 1441 l'importation de tout ouvrage estampé ou peint sur toile ou sur bois, pour protéger la fabrication locale des cartes et images, déjà menacée de décadence. Ces faits intéressants, s'ils prouvent l'ancien-

[1] Quelques peintres se servaient de clichés taillés en fonte ou en bois pour établir rapidement des détails d'ornementation. Bouchot, *Un ancêtre de la gravure sur bois*, p. 253.

[2] La preuve s'en trouve dans un passage de *Renart le contrefait* signalé par Jansen, *Essai sur l'origine de la gravure*, 1808.

neté des cartes gravées, ne témoignent, en aucune manière, que celles-ci aient joué un rôle essentiel dans l'invention de la gravure.

Dans quels pays ont paru les premières gravures ? il est actuellement impossible de le dire. Les Italiens avec l'abbé Zani, les Allemands avec Bartsch et Passavant, plus récemment les Français avec Bouchot ont revendiqué chacun pour leur pays cet honneur. Amour-propre louable qui a excité aux investigations, mais a trop souvent aussi autorisé des déductions spécieuses et partiales.

Les documents sur lesquels s'appuient les discussions se prêtent, par malheur, aux interprétations les plus contraires : pour citer une pièce célèbre, le *Saint Christophe de 1423* a été considéré, tour à tour comme flamand, allemand, ou comme produit de l'école italo-venaissine [1].

Les esprits non avertis se représentent malaisément combien d'éléments complexes et délicats entrent en ligne de compte dans l'examen critique d'une estampe. Il ne suffit pas pour la définir d'en étudier la valeur artistique et le style. Il faut examiner le papier, dont la fabrication peut déceler la provenance : ce papier porte, le plus souvent, dans sa pâte, un filigrane, une marque caractéristiques. La composition chimique de l'encre peut être significative. L'œuvre — c'est d'ailleurs l'exception — peut être signée ou porter un signe susceptible d'être interprété pour une signature. Cette signature difficile à déchiffrer servira de base à des hypothèses. Les inscriptions ou légendes, si l'image en présente, seront étudiées pour leur signification, la langue dans laquelle elles sont écrites, la forme matérielle des caractères qui les constituent. Parfois, l'image comporte un écusson, des armoiries qu'il est important d'identifier. Les sujets représentés par l'artiste servent aussi de guides : tel saint a été l'objet d'une vénération particulière dans une région ; telle allégorie a été populaire en certaines contrées. Les costumes dont sont habillés les personnages sont l'objet d'une enquête analogue : souvent l'artiste a revêtu tous ses héros du costume que l'on portait autour de lui : tout au moins a-t-il pu évoquer son époque par quelque détail. La forme d'un bonnet, le profil d'un bouclier datent une pièce. Plusieurs estampes ont été coloriées : le choix des couleurs, l'importance du bariolage n'ont pas été partout

[1] Que l'on compare les attributions proposées par Bouchot pour les incunables de la Bibliothèque Nationale et celles de Schreiber pour les mêmes pièces, on constatera que presque jamais ils ne se trouvent d'accord.

Le *Repos dans la fuite en Egypte* [S. 637], pièce des plus intéressantes, conservée à Vienne, est, d'après Schreiber, allemande sur un modèle italien, sinon italienne. Bouchot proteste qu'elle n'offre rien absolument d'italien et la croit bourguignonne, de Cluny ou de Saint-Bénigne, d'après un type flamand.



Fig. 3. — Le Saint-Christophe de 1423 (réduit).

semblables. Il y a lieu, en outre, de tenir compte du lieu où la pièce examinée a été retrouvée.

Il importe de le remarquer : aucun de ces témoignages n'est décisif. Une estampe peut avoir été gravée sur un papier d'importation. L'inscription qui l'orne peut avoir été tracée non dans la langue de l'artiste, mais dans celle du pays où l'image devait se vendre. Est-elle signée ? Le nom peut être celui d'un possesseur, et avoir été ajouté après coup. Porte-t-elle une date? cette date peut se référer non à sa création mais à tel fait, ignoré de nous, que l'on aura voulu commémorer. L'artiste peut s'être inspiré d'un modèle déjà ancien ou étranger, sans songer à modifier le costume des personnages. L'enluminure peut avoir été faite tardivement, ou hors du pays d'origine. L'estampe enfin peut avoir été retrouvée très loin de l'atelier où elle fut produite.

Ces explications préviendront, nous le pensons, contre le désir de prendre position dans des querelles où les plus érudits sont embarrassés. Elles expliquent la réserve où nous nous tenons sur un point qui excite à un si haut degré la curiosité [1]. Nous le répétons : aucun résultat n'est acquis : les hypothèses ne peuvent être présentées en raccourci sans être défigurées ; elles sont trop subtiles et complexes pour être immédiatement accessibles.

Il faut savoir se contenter de propositions très vagues. La gravure est née en Allemagne, en Italie, dans les Flandres, ou en France ; peut-être dans plusieurs de ces pays simultanément. On a gravé certainement avant le XV[e] siècle. La gravure en relief, forme générale dont l'imprimerie n'est qu'une application, a précédé la gravure en creux.

III. — Cependant la crainte de jeter un regard indiscret sur les travaux des érudits ne doit pas nous empêcher d'examiner les pièces sur lesquelles ils discutent. Si nous renonçons à étudier les problèmes que ces pièces suscitent, nous ne voulons pas nous priver des joies que peut procurer leur contemplation désintéressée.

Malgré la destruction d'un nombre incalculable d'images, malgré l'indifférence professée pendant des siècles à leur égard, il subsiste à l'heure actuelle, conservées dans des collections publiques ou privées et très exactement cataloguées, des milliers d'estampes, d'*incunables*, dont l'o-

[1] Réserve dont Renouvier, dans son livre célèbre : *Des types et manières des maîtres graveurs*, nous donne l'exemple (p. 8).

rigine et l'âge sont indéterminés[1]. Les plus anciennes datent, peut-être, de la fin du XIV[e] siècle, les plus récentes atteignent les confins du XVI[e] et sont contemporaines de productions et d'artistes parfaitement classés, que nous étudierons à leur heure. En jetant sur elles un coup d'œil, ce n'est donc pas les origines seules que nous abordons : nous apercevons aussi le chaos confus de documents destinés à reprendre, quelque jour, avec le progrès de la science, leur place dans la trame des histoires nationales.

De ces pièces, quelques-unes se réduisent à des linéaments grossiers, elles n'ont qu'une valeur documentaire, ou peuvent servir seulement à mesurer le chemin parcouru par l'art. D'autres, dans leur naïveté, ont un charme véritable. Il est aisé de le comprendre. La gravure, si loin qu'on en recule les origines, est apparue en un temps de floraison artistique. Elle balbutiait à l'heure où les architectes, les sculpteurs, les peintres, les miniaturistes enfantaient des chefs-d'œuvre. Son inspiration a pu être délicate, raffinée, bien que son expression fût rudimentaire. Très souvent apparaît ce contraste entre l'intention, que l'on devine charmante ou forte, et l'écriture fruste qui a estropié la pensée. Ajoutez que des compositions dont la science étonne ont pu être empruntées à tel original peint ou enluminé, qui nous est resté inconnu.

Au point de vue de la facture, on peut distinguer les pièces où le trait est épais et où l'artisan incapable de marquer les ombres laisse à l'enlumineur le soin du modelé. A ce groupe appartient, par exemple, le *Saint Christophe de 1423*. Un double progrès se marque lorsque le trait épargné devient plus délié et lorsqu'apparaissent les hachures[2].

Le *bois Protat*, retrouvé, il y a quelques années, à Mâcon, offrirait l'intérêt exceptionnel, sinon unique, d'un cliché miraculeusement conservé, s'il pouvait être prouvé qu'il servit à imprimer sur papier. Il se peut, il est vrai, qu'il ait donné des épreuves sur toile ou encore qu'un peintre ambulant l'ait utilisé à tracer rapidement le poncif qu'il coloriait ensuite sur les murs des églises de village. Quoi qu'il en soit, l'ange, fragment

[1] Le catalogue de Schreiber comporte 2 978 numéros ; il est inachevé et certainement incomplet. H. Bouchot, à la Bibliothèque Nationale, en a catalogué 196 dont 51 avaient échappé à Schreiber.

[2] Toute une série de pièces offrent, pour l'indication des plis des draperies, des traits de forme caractéristique terminés en boucles. Bouchot les a groupées et les attribue à un artiste unique qu'il dénomme le *maître aux boucles* et qu'il revendique pour la France. (Bouchot, *Les deux cents incunables*, p. 105 sqq.)

d'une Annonciation et le fragment de Crucifixion qu'il présente ont une belle allure et rappellent les conceptions des artistes italiens attirés à Avignon par le séjour des papes.

Il y a plus d'unité dans le *Saint Christophe de 1423* (fig. 3) conservé à Manchester, ou plutôt la méthode enfantine pour figurer les eaux, la dureté des indications effacent presque ce qu'il y a de science certaine dans les épisodes du meunier près de son âne et de l'homme chargé d'un sac qui s'éloigne à gauche, sur une route ardue [1]. Au contraire, la *Vierge de 1418* du Cabinet de Bruxelles accuse au plus haut degré l'opposition entre l'exécution maladroite et l'art digne d'un contemporain des van Eyck. La composition, très complète et très sûre, la suavité des types, la souplesse des draperies, l'expression mystique dominent ici la maladresse de la technique. Remarquons qu'il apparaît à des signes certains que cette estampe a été tirée d'après un cliché en relief, mais en métal [2].

A côté de cette classe d'images qui touchent, par quelque côté, à l'art le plus élevé, il s'en présente d'autres où l'inexpérience est égale, dans l'esprit et dans le métier. Ces images populaires, dans lesquelles il n'y a ni composition, ni proportions, ni dessin véritables, offrent parfois, en compensation, une fraîcheur, une spontanéité, une limpidité qui font plaisir. Il suffira, pour en être persuadé, de regarder cette page naïve où un inconnu, très certainement français, a cherché à toucher les fidèles par le supplice de quelques saints martyrs (Bouchot, 76) (fig. 4).

IV. — Pleinement populaires, ou rattachées par quelque côté à une origine plus raffinée, toutes les estampes portent témoignage sur les besoins sociaux et artistiques du temps où elles ont paru.

Ce fut surtout la religion qui exploita l'invention nouvelle et, par là même, la répandit. La gravure naissante fournit d'édifiantes images de piété. C'étaient des images de petites dimensions, telles qu'un pèlerin pût les coudre à son manteau ou, au contraire, de larges placards susceptibles d'être appendus aux murs d'une cellule ou d'une chapelle. De telles images circulaient de couvents en couvents : la maison mère en

[1] Le *Saint Christophe de 1423* fut découvert par Heinecken dans la couverture d'un manuscrit à la Chartreuse de Buxheim. Il le publia comme appartenant à l'art allemand.

Delaborde et Duplessis acceptent sans discussion le caractère germanique et la date. Schreiber et Bouchot rejettent la date. Pour Schreiber la pièce a été produite aux environs du lac de Constance, vers 1440. Aux yeux de Bouchot elle provient de la région venaissine. (Bouchot, *Deux cents incunables*, p. 11-12.)

[2] La date de 1418, révoquée en doute par plusieurs critiques, est considérée comme hors de toute contestation par Delaborde et Duplessis et, tout récemment, par M. Hymans.



Fig. 4. — Placard populaire (fragment). — Bouchot, 76.

envoyait à ses filiales, ou bien elles se répandaient à travers les foules.

L'artiste représentait des scènes de la Passion : le *Christ au jardin des Oliviers* [S. 185] avec une naïveté expressive, le *Christ en croix* [S. 435]. Dans une magnifique composition, une main experte à grouper les personnages, réunissait le *Chemin de Croix et le Calvaire* [B. 24] parmi un paysage montueux et devant le panorama de Jérusalem. La *Mise au tombeau* [S. 517] était tracée avec une sobriété pathétique. La Vierge recevait de multiples hommages.

Les saints patrons apparaissaient dans une action significative comme *saint Christophe*, avec l'attribut de leur martyre comme *saint Benigne* [S. 1315]. Près de *sainte Dorothée* [S. 1396] gracieuse et souriante, un enfant jouait avec un cheval de bois. *Sainte Ursule* [S. 1709] était figurée en vue de Cologne, sur la nef où l'accompagnait le pape, et cette estampe laissait pressentir la science et l'émotion de Memlinc. Sur une même feuille les épisodes multiples de la vie d'un ou de plusieurs saints étaient juxtaposés.

Un placard, d'une intention édifiante manifeste, représentait, par des images symboliques accompagnées d'un texte en allemand, les dix commandements, les cinq sens et les sept péchés, et proposait contre la damnation le remède de la confession [S. 1849][1].

Parfois l'image avait une destination précise ; elle invoquait les intercesseurs habiles à écarter les fléaux terrestres, la peste en particulier. Le commerce des indulgences organisé par les Papes d'Avignon favorisa la gravure[2]. L'église délivrait aux fidèles des images, en échange de leur offrande expiatoire. Ce fut encore la religion qui fournit à la gravure en bois son application la plus remarquable. Dans les premières années du XV[e] siècle, circulèrent en Allemagne, aux Pays-Bas et en France, des cahiers sur lesquels on avait dessiné des figures accompagnées de légendes édifiantes : les feuillets n'en étaient ordinairement couverts qu'au recto, le verso demeurait vierge ; c'étaient, en apparence, des manuscrits. En réalité, texte et images avaient été tirés sur des planches de poirier gravées en relief ; seul le coloriage avait été exécuté à la main.

[1] Toutes les pièces signalées ici, sauf *Sainte Ursule* conservée à Bâle, sont à la Bibliothèque Nationale. Le *Christ en croix*, d'après Bouchot, vient de la Bourgogne, vers 1380. En tout cas, c'est une pièce très ancienne. Le *Chemin de Croix et le Calvaire*, d'après le même érudit, aurait été gravé en Artois ou Picardie, vers 1450-60. La *Mise au tombeau* serait lorraine, vers 1430. *Saint Bénigne* serait français, œuvre du « maître aux boucles ». Schreiber le dénomme *Saint Cassien* et le croit allemand. *Sainte Dorothée*, selon Bouchot, serait de Colmar, vers 1450-60. *Sainte Ursule*, d'après Schreiber, viendrait de Suisse, vers 1470. Les *Dix commandements* portent les armes de l'abbaye de Tegernsee et sont de la fin du XV[e] siècle.

[2] Bouchot. *Les deux cents incunables*, p. 100.

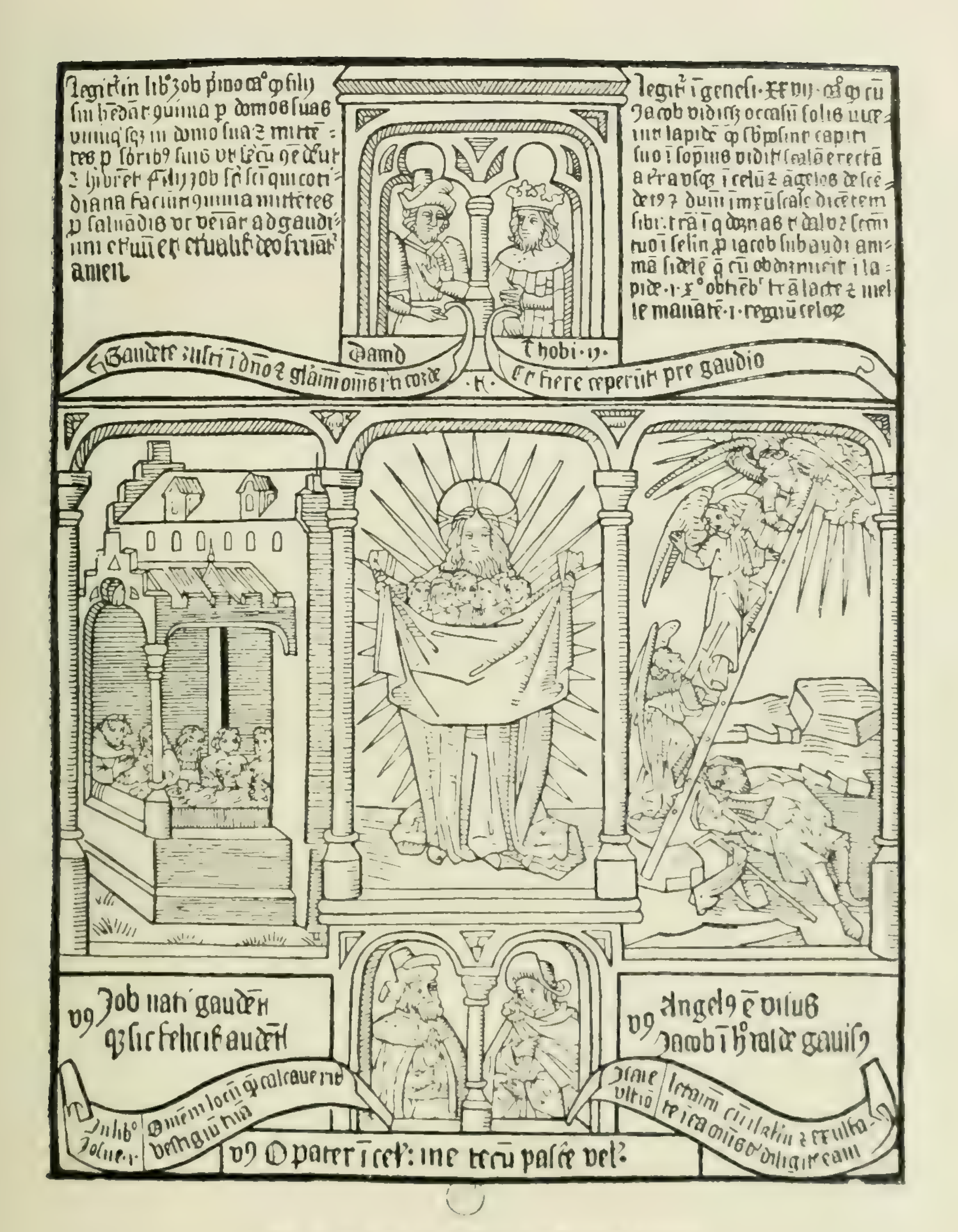


Fig. 5. — Page de la Bible des Pauvres (réduit).

Les xylographies, c'est le nom que l'on a donné à ces ouvrages, ont été l'objet de recherches dont on comprend l'intérêt. Elles sont l'étape décisive vers la découverte de l'imprimerie ; elles montrent la gravure mêlée à cette découverte. On voudrait déterminer l'art qui a entraîné l'autre : l'image a-t-elle précédé la légende, ou la légende gravée a-t-elle conduit à graver l'image ? De quels pays sont originaires ces ouvrages ? Autant de questions sinon insolubles, au moins non résolues. Il semble que les Pays-Bas aient les titres les plus sérieux à revendiquer la priorité[1].

Ces livrets dont le succès fut immense, qui eurent jusqu'à cinq ou six éditions successives sur des planches nouvelles ou modifiées[2] et qui, par la suite, furent parfois réédités avec le texte imprimé en caractères mobiles, ont une saveur exquise. Il faudrait pouvoir feuilleter page par page, l'*Apocalypse*, la *Bible des Pauvres*, l'*Ars moriendi*, le miroir du Salut humain (*Speculum humanæ salvationis*) ou encore la Vie de la Vierge d'après le *Cantique des Cantiques*. L'exécution des figures est simple, sinon rudimentaire : les traits essentiels, accompagnés avec parcimonie de quelques tailles d'ombre, ont été seuls réservés : mais une main d'artiste a dessiné les croquis que le bois a abrégés et l'on a pu, pour certaines pages, évoquer les noms des van Eyck ou de Roger van der Weyden ; ailleurs on a supposé un prototype italien, byzantin ou grec.

Le Cantique des Cantiques égrène avec une grâce qui n'est pas exempte de mélancolie les litanies de la Vierge. L'intention est mystique, l'expression un peu monotone, peu de vigueur, peu d'accent. L'artiste qui a tracé ces scènes avait sa pensée loin du monde. Pourtant, par le costume qu'il a copié sur les modèles contemporains, par les accessoires, par ses perspectives d'intérieurs ou de villes, il touche à la réalité et enrichit son œuvre d'un intérêt historique.

D'une main moins experte, plus rude, mais avec une merveilleuse

[1] On pourra se rendre compte du chaos des opinions émises sur les seules *Apocalypses*, en consultant Renouvier, *Des types et manières*, etc., p. 11 sqq : Dutuit, *Manuel*, etc., p. 101 sqq. ; Bouchot, *Un ancêtre de la gravure sur bois*, p. 9, note 1. Les *Apocalypses* sont peut-être les plus anciennes xylographies, mais cela est douteux. Elles sont allemandes, néerlandaises, françaises ou italiennes. D'après Chatto elles offrent des traces de style grec : d'après Firmin-Didot, elles sont issues de manuscrits dérivés d'un prototype perdu, sans doute byzantin.

Il suffira de lire une discussion hypercritique de Bouchot (*Les deux cents incunables*, p. 23) pour se convaincre de la nécessité d'observer la plus grande circonspection.

C'est pour ne pas nous en départir que malgré l'autorité d'Ottley, de De Laborde, de Renouvier, malgré les exemples de Duplessis et de Kristeller, nous parlons dans ce chapitre des xylographies, au lieu de les lier à l'étude de la gravure néerlandaise.

[2] Il convient de remarquer que ce sont les éditions les plus anciennes qui offrent le plus d'élégance, de perfection, d'art. Les copistes, loin d'ajouter à leurs modèles, les ont, d'ordinaire, déformés. (Dutuit, *Manuel*, I, p. 159.)



Fig. 6. — Page de l'Ars moriendi [illegible]

vigueur d'accent, ont été tracées les pages de la *Bible des Pauvres*. L'imagier a ordonné, avec un magnifique sentiment décoratif, les textes sacrés, les figures des prophètes, les scènes de l'Ancien Testament et celles des Évangiles dont elles sont la préparation et le symbole (fig. 5). Tantôt il revêt ses personnages de draperies indéterminées, tantôt il leur attribue les costumes de son temps. Quelques traits gauches, de rares tailles d'ombres lui suffisent à s'exprimer. Les compositions sont enfantines, mais si lucides, si naturelles. On sent si bien qu'il a parlé pour être compris. Si l'on ne craignait, en citant quelques morceaux, de paraître les préférer aux autres, on dirait la saveur des images où ont été figurés le droit d'aînesse, les vierges folles, Isaac portant le bois du sacrifice, le charme de la Nativité[1].

Que dire encore de l'éloquence inculte, âpre, de l'*Ars moriendi?* Près du lit du moribond, les anges et les démons se disputent l'âme, qui va s'exhaler vers les joies du Paradis ou vers les gehennes éternelles : le ciel et l'enfer semblent triompher tour à tour, tantôt les anges se désolent et tantôt les démons expriment par des contorsions risibles leur déconvenue (fig. 6), et ces péripéties naïves se terminent, pour le soulagement et l'édification des fidèles, par le triomphe du ciel.

Il faut nous limiter : pourtant que de pages de l'inspiration la plus fine, la plus vive et tout ensemble la plus naïve, dans le *Miroir du salut humain*. Les personnages, dans le costume du XVe siècle, les animaux observés avec exactitude, les scènes mystiques ou réalistes, tout y est d'une richesse qui se sent à peine contrainte par les moyens primitifs qui la traduisent.

Bien qu'elle l'ait fait tout d'abord avec une ampleur moindre, la gravure s'employa aussi à satisfaire les goûts profanes. Elle livra à la curiosité du vulgaire des animaux à deux têtes ou des frères siamois. A de plus raffinés elle offrit l'image de monuments antiques et des nouveautés archéologiques. Les *neuf preux*, héros antiques, juifs et chrétiens, se présentèrent, armés de pied en cap, dans plusieurs répliques dont l'une est accompagnée d'un texte français (S. 1945). Une pièce fort curieuse décrivit l'amour charnel (*amor carnalis*) (S. 1869) avec une intention moralisatrice. On exploita les passions populaires. Deux placards allemands en bois sont des pamphlets antisémites : l'un d'eux montre des juifs adorant une truie monstrueuse (S. 1961) ; l'autre raconte le martyre

[1] Quelques-unes de ces compositions ont inspiré A. Durer ou Lucas de Leyde. (Dutuit, *Manuel*, I, p. 72.)

de *Saint Simon de Trente*, victime prétendue d'un crime rituel (S. 1967). Faut-il ajouter que, dès cette époque, des graveurs offrirent aux débauchés des images obscènes? Il y eut encore des estampes humoristiques ou satiriques, tel *L'homme et les singes* (S. 1985) inspiré par quelque récit de voyageur.



Fig. 7 — La Sainte Face de 1406

V. — Dans cette période initiale, le bois joua le rôle essentiel. Des artisans, issus, sans doute, des boutiques des orfèvres, tentèrent d'obtenir sur métal des clichés en relief, par un procédé rudimentaire auquel on a donné le nom de *criblé*. La plaque était criblée de trous plus ou moins réguliers, plus ou moins espacés; ces trous, à l'impression, déterminaient des blancs. On les obtenait, d'abord par un burin, puis avec des contre-poinçons de formes diverses donnant des petits points, des étoiles ou des fleurs de lys[1]. Les estampes ainsi produites présentent un aspect noirâtre caractéristique, presque toutes elles sont très frustes. On en jugera par la *Sainte Face* dont nous donnons une reproduction et à laquelle Delaborde attribuait la date de 1406 (fig. 7). Parfois le cliché avait été découpé et les fonds apparaissent en blanc comme dans une *Sainte Catherine* (S. 2569), ou dans un *Saint Georges* (S. 2633). Une de ces estampes, la *Vierge et l'Enfant Jésus* (S. 2482) présente une inscription où l'on avait cru lire une signature : Bernardinus Milnet. On possédait donc un nom d'artiste et cet artiste était français! Une

[1] Dutuit, *Manuel*, I, p. 22. — Bouchot, *Les deux cents incunables*, p. 16.

lecture plus attentive a, par malheur, fait évanouir le prétendu Milnet[1].

Le criblé n'eut jamais grande importance et il disparut rapidement[2]. C'est sur l'origine de la gravure en creux que nous demeurons le plus mal informés.

La *Vierge* de 1451 décrite par Passavant, ou même la *Passion* de 1446[3], découverte par Renouvier, précèdent de quelques années à peine la floraison d'estampes artistiques portant avec netteté la marque de génies nationaux. De ce côté, l'histoire de la gravure s'ouvre, pour ainsi dire, sans préambule. D'ailleurs, si l'impression d'une planche en relief était une opération très simple, accessible à des artisans, susceptible de donner rapidement des exemplaires nombreux et d'un prix peu coûteux, l'encrage et le tirage d'une planche en creux comportaient un soin et des loisirs dont seuls étaient capables de vrais artistes. On comprendra donc que, tandis que la gravure en relief resta longtemps un objet de commerce, la gravure en creux ait pris presque immédiatement un caractère artistique.

Quoi qu'il en soit, la gravure, née dans une époque d'exaltation générale, surgissant au milieu de l'épanouissement des autres arts plastiques, portée et soutenue par ces derniers, devait se dégager rapidement d'une enfance qui fut courte et glorieuse. Ses progrès nous sont attestés par les plaintes des miniaturistes. « Notre art est fini, écrivait en 1491 le miniaturiste siennois Bernardino di Michel Angelo Ciagnoni, il est tué par la mode des livres que l'on n'enlumine plus[4]. »

Dès la seconde partie du XVe siècle, nous assistons à l'éclosion d'écoles nationales dans toute l'Europe occidentale.

BIBLIOGRAPHIE

I II. — Les traités généraux indiqués dans la bibliographie générale et particulièrement les ouvrages de Dutuit, Heinecken, Passavant, Renouvier.

M. Schmidt. *Die frühesten und ältesten Denkmäler des Holz und Metallschnittes aus. d. 14 u. 15 Jahrhunderten*, in f°. Nuremberg.

[1] La *Sainte Face*, la *Sainte Catherine*, la *Vierge et l'enfant Jésus* et le *Saint Georges*, sont à la Bibliothèque Nationale.

[2] Les dernières pièces en criblé dans lesquelles les têtes complètement dégagées sont blanches, ressemblent à des gravures ordinaires (la *Madone et deux saintes* [S. 2518]) et l'on comprend, le procédé étant lent et difficile, qu'il ait été abandonné.

[3] La *Passion de 1446* est au Cabinet de Berlin.

[4] Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, 1839, t. I, p. 267.

P. Heitz. *Einblattdrucke des fünfzehnten Jahrhunderts*, in-4°, Strasbourg.

Albums à la suite des traités ci-dessous indiqués de Schreiber, Bouchot.

Jansen. *Essai sur l'origine de la gravure*, in-8°, Paris, 1808.

Zani. *Materiali per servire alla storia dell'origine e progressi dell'incisione in rame e in legno*, in-8°, Parme, 1802.

Weigel. *Die Anfänge der Druckerkunst*, 2 vol. in-4°, Leipsig, 1815.

Ottley. *An inquiry into the origin and early story of engraving upon copper and in wood*, in-4°, Londres, 1816.

Schreiber. *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle*, in-8° et in-f°, Berlin, 1891 sqq.

Jeux de cartes tarots et de cartes numérales du XIVe au XVIIIe siècle représentés en cent planches d'après les originaux, avec précis historique et explicatif (par Duchesne aîné), Paris, 1844.

Henri d'Allemagne. *Les cartes à jouer, du XIVe au XXe siècle*, in-4°, Paris, 1906.

III. — Bouchot. *Les deux cents incunables de la Bibliothèque Nationale*, in-8°, Paris 18...

Bouchot. *Un ancêtre de la gravure sur bois*, in-4°, Paris, 1902.

H. Hymans. *L'estampe de 1418 et la validité de sa date*. Bulletin de l'Académie de Belgique, 1903.

L. Alvin. *Les grandes armoiries du duc de Bourgogne gravées vers 1467*, in-8°, Bruxelles, 1859.

Schmidt. *Formschnitte des XV ten Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinet zu München*, in-4°, Munich, 1886.

Pilinski. *Monuments de la xylographie reproduits en fac-similé*. Notice de Pawlowski, in-4°, Paris, 1882-83.

IV. — M. Pellechet. *Catalogue général des incunables des Bibliothèques publiques de France*, in-8°, en cours de publication.

Didot. *Des apocalypses figurées manuscrites et xylographiques*, in-8°, Paris, 1870.

De Laborde. *Débuts de l'imprimerie à Mayence et à Bamberg*, Paris, 1840.

Joseph Guibert. *Les origines de la Bible des Pauvres*, in-8°, Paris, 1905.

V. — Schmidt. *Die Inkunabeln des Kupferstiches im K. Kabinet zu München*, in-4°, Munich, 1887.

Max Lehrs. *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV. Jahrhundert*, in-4°, Vienne, 1908.

CHAPITRE II

LA GRAVURE EN ITALIE JUSQU'A LA FIN DU XVIIe SIÈCLE

I. Florence. Botticelli et son groupe. Baccio Baldini. — II. Le nord de l'Italie. Mantegna et ses élèves. Les jeux de cartes d'Italie. — III. L'illustration et le bois. — IV. Marc-Antoine et ses élèves. — V. Les Carrache. — VI. Le bois au XVIe siècle. Ugo da Carpi et le camaïeu. — VII. L'eau-forte. Parmesan. Les maîtres du XVIIe siècle.

I. — En Italie, la période d'incubation, par sa brièveté, nous échappe presque. Dans la seconde partie du XVe siècle, vers le temps où Finiguerra aurait dessiné sa fameuse *Paix*, on produit de nombreux nielles[1] : les uns sont des épreuves prises par les orfèvres eux-mêmes, les autres sont manifestement des modèles pour orfèvres. Les meilleurs sont attribués à un certain Peregrino da Cesena. Malgré le mérite d'un très grand nombre de ces petites pièces, auxquelles le fond noir sur lequel le dessin se détache, non moins que les dimensions minuscules donnent un aspect caractéristique, malgré la science ou le charme des compositions mythologiques, allégoriques ou religieuses qui s'y enserrent, les nielles n'ont joué qu'un rôle secondaire et épisodique. Ils disparaissent au début du XVIe siècle, sans laisser de traces.

Mais, dès ce moment, à Florence d'abord, puis dans le nord de l'Italie, la gravure en creux s'est manifestée par des œuvres exquises. Le cuivre, près duquel le bois ne prendra rang que plus tard et ne jouera jamais en Italie qu'un rôle secondaire, le cuivre traduit les impressions les plus raffinées et les plus fraîches des Quattrocentistes. L'artiste égratigne la planche comme il dessinerait sur une feuille de papier. Il garde une pareille aisance, une légèreté pareille, une pareille sûreté. Ce sont les mêmes traits flexueux, les mêmes grâces ou la même puissance. C'est qu'il ne cherche pas à modifier son langage. Il ne soupçonne pas qu'il y

[1] Dutuit, *Manuel*, II, p. XIII sqq.

ait des procédés, des modes d'expression propres à l'art nouveau ; il n'existe pas pour lui une science du graveur. Ses estampes sont identiques à ses dessins. Période charmante, trop vite interrompue. Marc Antoine va surgir, qui constituera une science aride et ouvrira pour l'art une période nouvelle.

Botticelli (1457-1515) préside au premier épanouissement de la gravure à Florence. Une série considérable d'œuvres hors pair révèlent son influence. En a-t-il gravé une seule? Il est impossible de l'affirmer. Peut-être a-t-il seulement fourni des dessins[1]. Ceux-là mêmes qui pensent qu'il a gravé quelquefois ne supposent pas qu'il ait traduit lui-même toutes ses compositions. On attribue ce soin à un certain Baccio Baldini. Mais de ce dernier artiste, on ne sait, à vrai dire, rien de positif; les pages dont on lui fait honneur ont des allures disparates, et il est fort probable que l'on a groupé sous son nom les travaux de plusieurs maîtres oubliés.

Au milieu de toutes ces incertitudes, un seul point est indiscutable : l'action de Botticelli. C'est le génie de Botticelli qui a dicté le dessin précieux et sobre, les façons maniérées et, tout ensemble, naturelles de s'exprimer, les airs de tête, ces boucles, ces draperies ondulantes. C'est son imagination surtout qui se révèle souple et riche, interprète tour à tour des dogmes catholiques et des conceptions païennes de la Renaissance, capable de trouver pour des idées générales des développements originaux et des symboles.

Voici d'abord des images d'art et de piété, telles que nous les retrouverons désormais à toutes les époques à peu près et dans toutes les écoles : les *Prophètes* [B. 1-24] et les *Sibylles* [B. 25-36]. On devine l'allure somptueuse et mystérieuse donnée aux Prophètes, l'élégance contournée des Sibylles. Une autre série, dont l'avenir est également riche, exploite les superstitions populaires : ce sont les *Planètes* [P. 61-67], dont les influences bienfaisantes ou malignes se traduisent par des scènes d'un groupement naïf et sûr (fig. 1). Parmi ces feuilles il en est une, d'une portée plus haute, qui glorifie Boccace et Pétrarque. Puis ce sont des entreprises plus ardues, l'illustration de l'*Enfer* de Dante [B. 37-56], belle de bonne foi absolue et d'intelligence subtile et gauche. Deux pages enfin destinées aux platoniciens, le *Labyrinthe* [P. 105], et une *Allégorie de l'Urbanité* [P. 111] d'une abstraction précieuse et obscure.

[1] Pour Passavant (*Le peintre-graveur*, V, p. 27-28), Botticelli a gravé lui-même les *Prophètes*, les *Sibylles*, une partie de l'illustration de Dante. Pour Delaborde (*La gravure en Italie avant Marc Antoine*, p. 30 [illegible]), la seconde des planches du *Monte santo di Dio*, quelques-unes des [illegible] de l'*Enfer* et, peut-être aussi, *Jésus devant Pilate*, sont seules de sa main.

Les pièces de l'ancienne collection Otto se rattachent à cet atelier fécond. Ces images, dont un exemplaire unique a échappé à la destruction, avaient, selon toute apparence, une destination très vulgaire : elles devaient se coller sur des boîtes, des coffres, des menus objets, et, peut-être aussi, être coloriées à la main. On ne s'étonnera pas qu'à Florence et à cette époque elles aient revêtu une haute distinction : la pensée en est insignifiante, mais l'élégance en est parfaite et leur exécution est d'une sûreté brève, on dirait attique (fig. 8).

Cependant, à Florence même, d'autres artistes s'emparaient de la gravure. A. Pollajolo (1433-1498) marquait de son empreinte grandiloquente et brutale trois ou quatre pièces dont l'une, le *Combat de centaures* [P. 4] est comme une quintessence de l'esprit de la Renaissance[1]. Un artiste, à tout prendre, secondaire, Robetta gravait, peut-être d'après des dessins de Filippino Lippi, et certainement sous son influence, des compositions d'un sens compliqué ou obscur : allégories presque indéchiffrables, ou efforts malheureux pour illustrer l'histoire antique (*Virginius* (C. 10417)). Son travail offrait déjà moins de simplicité et, dès ce moment aussi, se manifestait une influence étrangère. Robetta a copié le fond de quelques-unes de ses estampes sur des gravures de Dürer[2]. Feuilles légères, d'une circulation facile, d'un prix modique, les gravures ont ainsi, presque dès le début, répandu les enseignements des maîtres, échangé les influences, brisé les cadres étroits des écoles locales.

Ainsi la gravure florentine s'adressait aux intelligences les plus cultivées, les plus subtiles; un artiste inconnu dessinait des *Triomphes* (B. 12-17] dignes d'illustrer Pétrarque ; mais, en même temps, elle ne méconnaissait pas une de ses vertus essentielles qui est de parler au peuple. Des praticiens, souvent malhabiles, fabriquaient des images de piété et, parmi leurs productions modestes, toutes curieuses, quelques-unes ne sont pas indignes d'admiration. Tel le placard où *Frère San Gallo prêche les œuvres de la miséricorde*.

Au-dessus de cet ensemble, quelques érudits se sont plu à placer le nom de Léonard de Vinci : et, sans doute, on ne saurait être surpris que cet universel chercheur ait tenté aussi ce langage. Malheureusement aucun document ne permet de soutenir cette hypothèse et les estampes

[1] Vasari attribue à A. Pollajolo une influence sur les progrès de la gravure « fece... stampe, con molto migliore intaglio che non avevano fatto gli altri maestri ch'erano stati innanzi a lui ». *Vite*, éd. Milanesi, III, p. 295.

[2] Passavant a remarqué que le fond de l'*Adam et Ève* [B. 3] est copié sur celui de la *Vierge au singe* ; la *Vieille et les deux couples* [B. 24] emprunte aux *Effets de la jalousie*.

que l'on donne au maître génial ont une signification si imparfaite qu'il nous semble imprudent de nous y arrêter.

II. — Tandis que les Florentins traçaient sur le cuivre des images élé-



Fig. 8. — Pièce de la collection Otto (B. 17)[1].

gantes et grêles, sans rien ajouter à leur technique, Mantegna (1431-1506) exprimait, par la gravure, toute l'ampleur d'un génie hautain et sûr. Ce maître éminemment plastique, dont l'œil revêtait toute chose de la fermeté de l'airain ou du marbre, n'avait pas besoin de la couleur pour faire surgir la forme et n'éprouvait point de contrainte dans un art qui lui fournissait le seul contraste des blancs et des noirs. Il devait, au contraire,

trouver une volupté intime à fixer, sans réticence, le trait qui cerne les êtres.

Rien de plus sobre que ses estampes : le dessin, arrêté par des traits nets, se modèle d'une façon sommaire et décisive ; des tailles obliques qui indiquent les formes sans les épouser, donnent, dès le premier état, un ensemble que précisent à peine, dans des reprises ultérieures, des travaux intercalaires très légers ; très rarement les tailles se croisent. Souvent la main de l'artiste court ; la pointe ne quitte pas le cuivre et les traits parallèles sont remplacés par des zigzags. Il n'éprouve pas d'ailleurs le besoin de tout dire : les fonds sont souvent lâchés, presque bâclés. Enfin il est des pièces, parmi les plus belles — elles sont toutes belles — que Mantegna n'a pas achevées, soit dédain, soit impatience, soit lassitude. La main n'est pas seulement assurée et puissante : elle est très légère, et la délicatesse du travail est, quand il le veut, incomparable. Pour s'en convaincre, que l'on examine à la loupe le *Christ entre saint André et saint Longin* [B. 6].

Une telle technique, si elle offre à la pensée un auxiliaire adéquat, n'usurpe point sur elle : elle ne distrait pas le regard des beautés qu'elle produit.

Mantegna n'a pas gravé vingt pièces, mais son génie y paraît entier, comme toutes les formes de sa pensée y sont présentes. Pièces religieuses, d'une piété hautaine et âpre : *Flagellation* [B. 1] parmi des architectures graves ; *Mise au tombeau* [B. 3] d'une composition étrange où les gémissements et le désespoir tragiques s'expriment à travers la roideur des lignes ; *Descente aux limbes* [B. 5], dont la vigueur plastique rend l'impression plus pressante ; *Vierge douloureuse* [B. 8] ; graves images de sainteté comme le *Christ entre saint André et saint Longin*.

L'inspiration antique s'épand dans le *Triomphe de César* [B. 11-14], gravé peut-être avant d'être repris dans les cartons d'Hampton-Court et l'ampleur, la puissance sont les mêmes sur les feuillets minuscules que sur les murailles (fig. 9).

Enfin, cette imagination vivante qui ressuscitait les dieux et les héros de la Grèce a tracé la *Bacchanale à la cuve* [B. 19] et surtout le *Combat de dieux marins* [B. 18] où l'allégorie classique et la facture formelle ne refroidissent par l'impression aiguë du jeu des flots irrités.

Un tel exemple aurait été digne d'inspirer les plus grandes émulations et de provoquer une éclosion intense d'estampes originales. Malheureusement il fut frappé de stérilité, et les peintres qui suivirent Mantegna

et qui l'admirèrent ne se soucièrent pas de rivaliser en ce point avec lui.

Du moins il provoqua l'activité de quelques artistes secondaires, exclusivement ou presque exclusivement graveurs, qui vécurent au début du XVIe siècle dans le nord de l'Italie. Ses disciples immédiats furent écrasés par son énorme originalité; sans pénétrer sa pensée intime, ils tracèrent des pastiches d'une exactitude extérieure plus ou moins heureuse.

Zoan Andréa, qui parfois le copia littéralement, s'assimila sa technique au point de rendre le départ difficile entre ses estampes et celles de son maître. Il traduisit dignement le dessin sublime de la *Judith* (B. 17). Il s'approcha même parfois du sentiment de son modèle, mais il ne lui emprunta aucune parcelle de cette flamme qui, mal contenue sous les lignes rigides, vivifie toutes les figures de Mantegna.

Fig. 9. — Mantegna. Le Triomphe de Jules César (B. 13), fragment réd.

Gio'Antonio da Brescia soumit à une discipline trop forte un talent qui eût incliné vers le maniérisme et le joli.

L'influence fut moins oppressive sur Mocetto, Véronais établi à Venise, élève de Jean Bellin, peintre et auteur d'une des verrières de San Zanipolo. Mocetto grava, d'une main un peu rude mais ferme, des compositions de Jean Bellin, Cima da Conegliano, de Mantegna, en particulier un *Saint-Jean Baptiste* [B. 5] de grande allure, et aussi ses propres inventions, dans lesquelles il associait au sens de la plastique, celui du décor. Un *Sacrifice romain* se déroule devant les Vieilles Procuraties, le Palais Ducal et le Campanile [P. 15]. Une *Calomnie d'Apelle* [P. 11] se déploie devant San Zanipolo, la Scuola San Rocco et le Colleone.

Venise, cependant, trait d'union entre l'Italie et le Nord, recevait et admirait les gravures d'Albert Dürer, et celles-ci vinrent non pas contre-balancer l'influence de Mantegna, mais y ajouter d'autres indications, alimenter l'instinct du décor, du paysage, naturel aux Vénitiens

Zoan Andréa contrefit quelques estampes de Dürer, poussant l'exactitude jusqu'à copier la signature. D'autres qui, à leurs heures, ne furent pas plus scrupuleux, réagirent d'une façon plus personnelle.

Giulio Campagnola fut un technicien novateur; le premier il mêla systématiquement des points aux tailles, et exécuta des travaux au pointillé; de plus, il accorda dans ses estampes une importance exceptionnelle aux fonds et fut un précurseur du paysage moderne. Si l'on ajoute qu'il revêtit ses dessins d'une grâce un peu mystérieuse qui l'apparente à Giorgione, on concevra l'intérêt exceptionnel de son œuvre. Il faudrait dire l'admirable facture de *Ganymède* [B. 5] ou du *Vieux pasteur* [B. 7], l'intimité d'expression de l'*Astronome* [B. 8], la beauté de cette *Samaritaine* [B. 2] qui s'entretient avec le Christ devant la lagune vénitienne et saint Georges Majeur (fig. 10).

Domenico Campagnola, dans ses meilleures inspirations, dans le *Concert* [B. 9], s'approche de cette sincérité sereine. Le maître le plus parfaitement vénitien, ce fut Benedetto Montagna, influencé naturellement lui aussi par Mantegna, par Dürer, et par l'incomparable ville où il vécut. Rude, dur, grandiloquent, on n'imagine pas que Carpaccio, s'il eût gravé, l'eût fait autrement que lui. Habitué aux amples décors, il orchestrait un *Sacrifice d'Abraham* [B. 1] dans un site grandiose et présentait *Saint Jérôme* [B. 13 et 14] au milieu d'âpres rochers. Les scènes religieuses dont la signification intime le touchait peu, il les situait dans des paysages empruntés à l'Allemagne (le *Christ aux Oliviers* [B. 4]), ou à l'Italie. Il groupait *Saint Benoît et ses disciples* dans un palais vénitien [B. 11]. Son imagi-

nation païenne et réaliste évoquait, comme présentes, les scènes de la mythologie (B. 18-25). La vie populaire, enfin, ne le laissait pas indifférent :



Fig. 10. — Campagnola. La Samaritaine. (B. 2, réduit).

un paysan assistait à l'*Enlèvement d'Europe* (B. 23) ; il tentait même de pures scènes de genre (B. 31).

Près de Venise, Nicoletto de Modène (Rosex) encadrait la *Nativité*

B. 4] ou la *Vierge* [P. 73] d'architectures somptueuses que n'eût pas désavouées Crivelli et, de son burin fruste et sommaire, il traçait une allégorie : le *Sort de la langue méchante* [B. 37] où se résument les pensées et les préoccupations plastiques de toute une époque.

Un autre artiste de Modène, Gio-Battista del Porto, « le maître à l'oiseau », esprit gracieux, voluptueux, donna dans ses œuvres d'un faire petit, léger et joli, une semblable importance aux fonds : montagnes, bois, vues de villes, mer couverte de caravelles[1].

Ainsi la pensée italienne se rapprochait de la mentalité germanique. L'artiste chez lequel cette fusion apparaît le plus manifeste est Jacobo dei Barbari, « le maître au Caducée ». Pendant longtemps, on ignora son nom et on le désigna par l'emblème dont il avait marqué ses œuvres ; on le supposait Allemand, influencé par l'Italie, hypothèse dont les documents ont interverti les termes. Son œuvre « est une originale combinaison entre l'art du Midi et celui du Nord. » La main légère, timide, a tracé des scènes allégoriques et mythologiques d'une exécution précieuse et d'un ragoût mystérieux. Nous verrons qu'il exerça une influence remarquable sur Albert Dürer.

Entre cet art si varié, si souple et, à tout prendre, si près de nous, et les balbutiements raffinés de Florence, il semblerait mal aisé d'établir un rapprochement. Pourtant il existe une série de pièces célèbres que la tradition a parfois attribuées à Mantegna et que des critiques autorisés donnent par contre à Baccio Baldini et à ses émules. C'est la suite dite des *Tarocchi di Mantegna*, ou encore les *jeux de cartes d'Italie*.

Des inscriptions en dialecte vénitien et le caractère des costumes d'une part, d'un autre côté la facture souvent timide, hésitante et d'allure toute florentine, expliquent des hypothèses contradictoires. Faites à Venise ou pour Venise par un artiste florentin d'éducation, sinon de naissance, ces pages joignent à leur valeur artistique un intérêt historique. Il ne semble pas que ce soient véritablement des jeux de cartes : du moins, les épreuves qui nous sont parvenues, brochées en album et tirées sur papier mince, n'ont pu avoir d'usage pratique et étaient, tout au plus, des modèles pour jeux de cartes. Le caractère des figures ou des allégories qu'elles présentent, ont rendu vraisemblable la pensée qu'elles affectaient une signification morale ou symbolique (fig. 11).

[1] Parmi les plus jolies pièces de Gio-Battista del Porto, *Leda* [P. 9], *Léda et ses enfants* [B. 3], *Europe* [B. 4], *Galatée* [B. 5]. Il a tenté une allégorie de *Rome* [P. 7] et gravé une série curieuse de phénomènes : frères siamois, chat à trois têtes, œuf monstrueux [P. 12].



Fig. 11. — Le jeu de cartes d'Italie. L'Astrologie. B. 56.

III. — Près du cuivre, le bois ne joua en Italie qu'un rôle secondaire. On l'employa pour des placards populaires et quelques pièces. *Tobie et l'ange* (S. 1702), *Saint Jérôme* (S. 1555), ne sont pas sans une certaine originalité de facture. D'autres morceaux, tel *Saint Nicolas de Tolentino* (S. 1636) présentent une composition savante. Un enfant endormi, avec l'inscription *Lhora passa* (S. 1895) prêche la vigilance[1]. En dehors de ces ouvrages anonymes, très rares furent les artistes qui, au XVe siècle ou à l'aurore du XVIe, dessinèrent sur le bois. On peut citer Gio-Battista del Porto et Domenico Campagnola qui ne cherchent pas, en ce domaine nouveau, d'autres effets que ceux qu'ils demandaient au cuivre. Une tradition peu sûre attribue à Jacopo dei Barbari un célèbre plan de Venise vue à vol d'oiseau.

Les Italiens adoptèrent avec peine l'illustration mécanique des livres. Le premier ouvrage orné de figures gravées fut imprimé à Rome en 1467. Ce sont les *Meditationes Johannis de Turrecremata* ; encore n'est-on pas assuré que les planches n'en soient d'origine germanique. A Florence, aucun livre illustré ne parut avant 1490.

Les Alde éditèrent à Venise le plus célèbre de ces travaux : le *Songe de Polyphile*. Les images, très nombreuses, ont été entaillées avec une sûreté et une sobriété qui traduisent fidèlement un dessin gracieux et délicat.

Le *Décaméron* en 1492, un *Fasciculo de medicina* en 1493, les *Métamorphoses d'Ovide* en 1497 et le *Térence* de 1499 font au Songe de Polyphile un digne cortège.

C'est aussi à Venise que Zoan Andrea dessina, vers 1510, la première xylographie italienne, imitation tardive, curieuse, et, somme toute, assez médiocre des Bibles des Pauvres[2].

IV. — Au début du XVIe siècle, la gravure était un art constitué ; dégagée des balbutiements, elle s'offrait avec une technique simple et arrêtée à l'originalité des artistes. Mais, à ce moment même, l'art italien, avec Michel-Ange, avec Raphaël, arrivait à l'apogée de sa glorieuse évolution. La suprématie obsédante de ces maîtres, la décadence politique et économique de l'Italie, la lassitude succédant à un long effort, tout se con-

[1] *Tobie et l'ange*, *Saint Jérôme*, *Lhora passa* sont au Cabinet des Estampes. *Saint Jérôme* est, selon Schreiber, florentin de la fin du XVe siècle. *Saint Nicolas de Tolentino* (col. Schreiber), d'après le même érudit, appartient à l'Italie centrale, vers 1475.

[2] La *Bible des pauvres* de Zoan Andrea reprend les compositions du Nord, mais avec un sens de la beauté, un affinement tout italien. Des fonds de monuments et de paysages, des types et costumes orientaux en disent l'origine vénitienne.



Fig. 12 — Marc Antoine Raimondi. Lucrèce, d'après Raphaël.
[B. 192] réduite.

jurait pour anémier la sève créatrice : aux générations de progrès vivace et de découvertes continues allait se substituer un âge de recettes savantes, d'inspirations d'atelier, l'âge académique. La gravure subit le contre-coup de ce malaise. Marc Antoine détermina pour elle une nouvelle évolution. A la gravure prime-sautière, originale que l'Italie avait connue seule jusqu'alors, il opposa la gravure d'interprétation.

Marc-Antoine Raimondi naquit à Bologne, patrie de l'éclectisme. Il reçut, de Francia, les premières leçons de son art, résida ensuite à Venise où il contrefit, sans vergogne, les estampes d'Albert Dürer. Albert Dürer s'en émut ; il vint en Italie porter plainte contre son confrère indélicat. Nous ne savons l'issue exacte d'un procès si intéressant pour l'histoire de la propriété artistique ; il semble que le Sénat, sans empêcher Marc-Antoine de poursuivre son industrie, lui interdit, du moins, de contrefaire les signatures.

Marc-Antoine s'établit à Rome. Raphaël lui confia quelques dessins et fut assez satisfait de la façon dont il les avait interprétés, pour en faire son traducteur ordinaire. Marc-Antoine lui consacra exclusivement son talent. Ce fut l'époque décisive et culminante de sa vie. Après la mort de Raphaël, il travailla quelques années d'après les élèves du maître, Jules Romain, Perino del Vaga, Francesco Penni. Mais le goût public changeait : les estampes jadis recherchées ne se vendaient plus. Ce fut, peut-être, sous la contrainte de la misère que Marc-Antoine collabora avec l'Arétin à une publication obscène. Jeté en prison, il en sortit grâce à l'intervention de Baccio Bandinelli et marqua sa reconnaissance en travaillant d'après les productions de son protecteur. Lors du sac de Rome, il fut pris par les Impériaux et libéré contre rançon ; il mourut vers 1520.

Marc-Antoine, dépourvu d'imagination créatrice et de goût personnel, s'attacha à traduire par le burin des œuvres étrangères et qui n'avaient pas été conçues pour le cuivre, dessins inachevés dont il fallait deviner les indications incomplètes, tableaux dont il fallait rendre l'harmonie, sinon les couleurs. Le burin, au lieu de suivre directement la pensée, dut l'exprimer par des équivalences. Le problème n'était pas absolument nouveau : souvent déjà on avait copié des tableaux ou des dessins, et parfois on avait essayé d'en conserver le style, mais jamais artiste n'y avait consacré toute son activité et n'avait créé un système de transcription. Ce fut là l'effort de Marc-Antoine.

Les estampes de Marc-Antoine ne sont pas séduisantes ; il ne fait

aucun sacrifice pour attirer ou surprendre l'attention. Il faut venir à lui et le regarder avec recueillement. Que si l'on choisit une de ses pièces maîtresses, de celles qu'il élabora sous la surveillance immédiate de Raphaël,



Fig. 12. — Marc-Antoine Raimondi. La peste de Phrygie (B. 417, réduit).

et qu'on se donne la peine de l'examiner à loisir, on se pénétrera peu à peu de cet art mesuré et certain. Art fait de convenance intime, qui subordonne toujours le morceau à l'ensemble. Admirez dans le *Jugement de Paris* (B. 245), la beauté sereine, le sentiment plastique, l'unité de la

composition; voyez avec quelle sûreté le modelé a surgi. Remarquez la puissance du *Massacre des Innocents* [B. 18] et, comparant les deux pages, vous sentirez mieux combien le caractère propre de chacune d'elles a été intelligemment préservé. Prenez, à présent, une loupe, scrutez la *Peste de Phrygie* ou mieux encore la *Lucrèce* [B. 192] et rendez-vous un compte exact de la légèreté du travail, de ces tailles si ténues dans les fonds, si fermes dans les contours (fig. 12 et 13). Marc-Antoine manie la langue incomplète encore, et qu'il avait été obligé de créer, avec une mesure extraordinaire : des tailles parallèles, des pointillés, lui suffisent : il use très rarement des tailles croisées. Il laisse jouer largement le blanc du papier.

Comme il a, à un haut degré, le sentiment de la forme humaine, il réussit surtout dans les sujets où la nudité est célébrée. Mais il méprise ou ignore la nature et, quand il ne peut les copier, il se contente de cadres vagues et pauvres : ainsi, dans le portrait de *Raphaël* [B. 496]. Son goût est loin d'être impeccable. Ses admirateurs reconnaissent qu'il fit parfois à des dessins de Raphaël des additions malheureuses et lui reprochent d'avoir gravé sa planche la plus ample, le *Martyre de saint Laurent* [B. 104], d'après l'artiste médiocre et ampoulé que fut Baccio Bandinelli.

Pendant longtemps une admiration excessive a entouré Marc-Antoine; on lui sacrifiait tous ses prédécesseurs; on ne balançait pas à le préférer aux génies créateurs de l'Allemagne ou des Pays-Bas. De ces hyperboles démodées, il reste qu'il fut un excellent et intelligent praticien.

L'art qu'il inaugurait était, sans doute, d'un rang secondaire. Pourtant la gravure acquérait, par là, un rôle social inappréciable. Auxiliaire des peintres et des sculpteurs, elle servait leur gloire en multipliant les reproductions de leurs œuvres : elle contribuait, désormais, à la diffusion des influences, à l'extension du goût public.

Cet essor ne ruinait pas nécessairement la gravure originale, et si la pratique du burin, devenue plus complexe, écartait les génies primesautiers, ceux-ci allaient bientôt trouver un instrument admirable dans l'eau-forte.

Marc-Antoine, enfin, donnait à ses successeurs l'exemple de l'abnégation, de la déférence envers le modèle interprété. Son autorité peut être invoquée contre les artistes qui ont accordé aux procédés mécaniques, à une rhétorique inintelligente, une importance ridicule et cherché à se faire valoir aux dépens de l'œuvre qu'ils avaient pour mission unique de représenter.

Marc-Antoine eut une influence immédiate considérable : il eut des élèves, des imitateurs ; il imposa sa manière à des artistes formés ailleurs. Rome fut d'abord le centre de leur activité; plus tard ils fleurirent surtout à Mantoue. Ces disciples ajoutèrent peu à sa technique[1]. L'un d'eux, « le maître au dé », a une allure quasi-archaïque. Deux autres, Agostino Veneziano et Marco Dente de Ravenne, ce dernier fort inégal et copiste dans l'âme, sont de si pâles reflets du maître, que Bartsch, a pu grouper leurs œuvres dans un classement unique.

Ils travaillèrent d'après Raphaël, parfois sur des dessins, le plus souvent sur des tableaux, d'après Jules Romain, Rosso, Bandinelli, d'après les flamands romanistes, Franz Floris ou Coxcie. Caraglio grava heureusement d'après Parmesan et fort mal d'après Titien. Ils secondèrent les humanistes, copièrent les chefs-d'œuvre antiques, et ces copies, inestimables en leur temps, offrent encore pour nous de l'intérêt, lorsqu'elles conservent l'état primitif d'une œuvre, depuis restaurée : ainsi le *Laocoon* (B. 353) de Marco Dente ou l'*Apollon du Belvédère* (B. 328) de Veneziano. Aenéas Vico, qui fut un véritable érudit, grava la colonne Trajane, des suites de médailles, des trophées. Ils conservèrent les *grotesques* antiques, ou ceux de Raphaël et de Jean d'Udine.

Bien qu'ils aient reproduit des scènes religieuses, ils ne se trouvèrent vraiment à leur aise que pour traduire l'inspiration païenne. Les *Divinités* (B. 24-43) du Rosso gravées par Caraglio, les *Amours de Psyché* (B. 39-70) de Michel Coxcie gravées surtout par le « maître au dé » sont parmi leurs productions les meilleures, mais, même en ce point, ils ne furent pas irréprochables et donnèrent parfois dans l'équivoque : ainsi Bonasone, auteur des *Amours de Junon* (B. 113-114).

Hors de là, ils étaient embarrassés, incapables de rendre un effet de lumière (B. 17), impuissants surtout à porter témoignage sur leur temps. Les vues de l'Académie de Bandinelli par Vico (B. 49) et par A. Veneziano (B. 418) sont des documents à la fois précieux et lamentables.

Ces graveurs bien oubliés n'ont pas été sans influence sur notre art français : la *Carcasse* (B. 426) de A. Veneziano, l'*Armure de Charles-Quint* (B. 18) de Vico ont pu inspirer Callot; le portrait de *l'Arétin* (B. 513) de Marc Antoine, celui de *Barberousse* (B. 520) par A. Veneziano, celui de

1. Ils sont, tous, fort mal connus ; on ne situe guère leur activité que par les estampes qu'ils ont datées. Le *Maître au dé* travaillait en 1532, Agostino Veneziano entre [illegible] et 1536, Marco Dente en 1532, Caraglio en 1526, Aeneas Vico de Parme, entre 1541 et 1560, Bonasone, de Bologne, entre 1531 et 1574, Georges Ghisi, entre 1540 et 1578, Diana Scultori entre 1575 et 1586.

Charles-Quint (B. 255) par Vico, ce dernier figuré dans un encadrement somptueux, ont marqué la voie à nos portraitistes du XVIIe siècle.

V. — Cependant, à mesure que le XVIe siècle s'avançait, les traditions Marc-Antoine paraissaient de plus en plus étroites. L'Italie ne se souciait plus de sobriété ni d'exactitude, et le concile de Trente avait enrayé la vogue du paganisme. Chez les derniers imitateurs de Marc-Antoine se manifeste comme un malaise : facture bizarre et tourmentée de Georges Ghisi, tendance nouvelle à la facilité, à la grandiloquence chez Diana Scultori. Une évolution se prépare à laquelle vont présider les Carrache.

Les Carrache donnèrent à une époque frivole et emphatique le genre de gravure qui lui convenait. Tous ils manièrent le cuivre, mais, en ce point, ce fut Augustin le chef d'école.

Il y avait à Bologne une vieille tradition de gravure. Les Francia l'avaient constituée : Marc-Antoine l'avait reçue tout d'abord, d'autres l'avaient perpétuée : Passaroti († 1592), Procaccino (1546-1626), et D. Tibaldi (1541-1583), qui fut le premier maître d'Augustin Carrache. A leurs enseignements, celui-ci joignit l'étude des estampes de Marc-Antoine : il fut surtout influencé par les recettes de C. Cort (1530-1578).

Cornelis Cort était Hollandais; il importa par delà les Alpes la manière ample, large, lâche et prestigieuse qu'avaient adoptée ses compatriotes. Un moment, il travailla pour Titien, s'établit ensuite à Rome et y obtint un succès rapide. Médiocre et fécond, il multiplia les copies de bravoure d'après les maîtres à la mode, Titien, Raphaël, Zuccari ou Vasari ; touchant au passable, tombant au pire. Augustin Carrache dégagea de cette rhétorique médiocre les procédés capables de séduire des yeux fatigués de la manière peinée de Marc-Antoine.

Esprit vigoureux, désireux de puissance, ne trouvant jamais de page trop grande pour s'exprimer, capable de graver des compositions colossales, comme l'*Adoration*, en sept planches, d'après B. Peruzzi, Augustin Carrache fut préservé de l'emphase creuse et du bruit vide, par sa sincérité de rhéteur, et aussi par le commerce avec les grands Vénitiens qui lui communiquèrent quelque chose de leur magnifique redondance. Il leur dut quelques-unes de ses meilleures inspirations et traduisit dignement la *Crucifixion* de Tintoret à San Rocco [B. 23].

Il ne se borna pas à copier des tableaux ; il fut aussi un portraitiste, esquissant des médaillons de petite dimension, ou faisant de grandes pièces à riches bordures. Son chef-d'œuvre en ce genre est la célèbre image qu'il traça de Titien (fig. 14). Il illustra des livres et composa, pour de

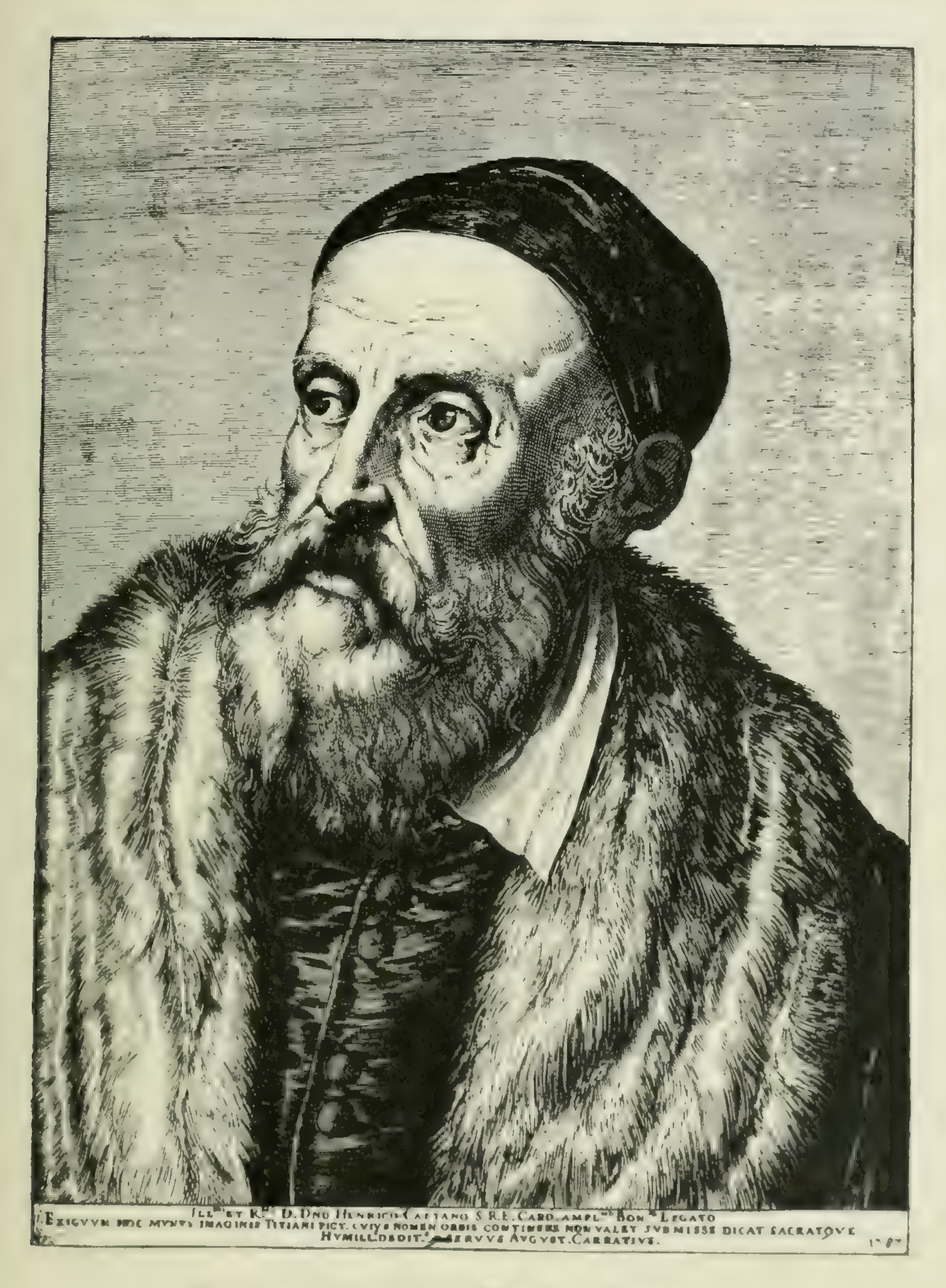


Fig. 1[illegible] — Augustin Carrache: Titian. [illegible]

riches clients, des armoiries, application modeste de son art où il déploya le goût du faste et une ingénieuse fantaisie. Deux scènes de ballets *les Théâtres* [B. 121, 122] d'une vivacité piquante, font regretter qu'il n'ait pas multiplié de tels délassements. Quelques pièces trop rares, un *Chien* dessiné d'après nature, montrent ce qu'on eût pu attendre d'un tel maître, s'il eût nourri son génie à la réalité.

Le burin, sous la main d'Augustin Carrache, renonça aux tailles régulières, lentes et mesurées, de Marc-Antoine : il dédaigna la sérénité, pour viser à la souplesse et à l'effet. Imitant la liberté de l'eau-forte, dont il devait désormais souvent emprunter le concours, il varia les tailles pour dire la morbidezza des chairs, pour enfler les draperies, suggérer le relief, conquérir un éclat toujours factice, trop souvent métallique. Ce métier, libre, sans règles précises, dont le *Saint Jérôme* [B. 75], testament artistique d'A. Carrache, montrait la portée, se prêtait malheureusement aux improvisations sans sincérité, aux hardiesses factices des praticiens médiocres.

Louis Carrache grava peu de pièces, mais il le fit avec une vraie maîtrise[1]. Annibal (1560-1609) en exécuta une quinzaine, avec une variété d'allures et de procédés bien remarquables et signa une page savoureuse : le *Christ de Caprarola* [B. 4] d'une tenue magnifique et d'une aisance de touche que n'eût pas dépassée l'eau-forte.

Puis vint la légion des disciples, plus ou moins doués, mais tous également féconds et également pressés, les Brizzio (1575-1623), les Capriola, Lucas Ciamberlano, Luigi Valesio (1561-1640), Fran. Villamena, Hier. Olgiati, près desquels se rangèrent des français, Thomassin, R. Loye, pléiade à laquelle s'ajoutèrent par la suite les Gatti, les Carlo Cesio, les Mitelli (1634-1718).

Ces artistes travaillaient pour le compte de marchands de gravures groupés à Rome : le comtois Lafreri, l'espagnol Salamanca, le français Thomassin, et publièrent « avec la permission des Supérieurs » d'innombrables planches de sainteté.

VI. — Au cours du XVIe siècle, la gravure en bois s'enrichit de formes imprévues et prit une vitalité sans précédent.

On commença à pratiquer la gravure en clair-obscur ou en camaïeu. C'était une remarquable application du bois, le premier essai de superpo-

[1] Citons une *Sainte Famille* [B. 4] très libre et très large.

sition de plusieurs planches gravées pour un dessin unique et le premier pas



Fig. 14. — U. da Carpi. La pêche miraculeuse, camaïeu d'après Raphaël [B. 13], (très réduit).

dans la recherche d'un problème nouveau, celui de la gravure en couleurs

Les allemands avaient donné l'exemple : avec une première planche, ils imprimaient le trait ; une seconde couvrait le papier d'un ton uniforme en ménageant des blancs. L'estampe avait l'aspect d'un dessin à la plume rehaussé de gouache sur papier de couleur.

Ugo da Carpi importa, selon toute vraisemblance, le procédé en Italie et fit, suivant la technique allemande, des morceaux remarquables, par exemple *Hercule et Antée* (B. 14) d'après Raphaël. Mais, concurremment avec ce système, qui ne cessa d'être appliqué, il en imagina un second plus complexe et d'un effet plus riche. Il imprima successivement les traits, les ombres légères, les ombres fortes. Ce procédé, qui exigeait un minimum de trois planches et, pour lequel on en employa couramment quatre, prêtait aux estampes l'allure d'un dessin largement lavé au pinceau, ou d'une peinture monochrôme, d'où le nom de *camaïeu* qui lui fut attribué.

Cet art nouveau était susceptible de sévérité et de grandeur ; *Enée et Anchise* (B. 12), qu'Ugo da Carpi publia en 1518, d'après Raphaël, *La pêche miraculeuse* (fig. 15), sont des pages de tenue classique ; mais il convenait surtout à reproduire des esquisses largement improvisées et était bien fait pour une époque qui avait renoncé au grand style pour se complaire à l'effet librement cherché et trouvé vite. Une très curieuse *Vierge avec Saints* du Baroche [B. 26], gravée par un artiste inconnu, est un morceau de haut ragoût.

Ugo da Carpi eut des imitateurs distingués : Antoine de Tarente, auteur de belles planches d'après le Parmesan, *Martyre de saint Pierre et saint Paul* (B. 28), l'*Homme nu assis* (B. 32) ; Joseph Nicolas de Vicence qui emprunta également au Parmesan sa maîtresse œuvre : le *Christ guérissant les lépreux* [B. 18]. Andrea Andreani fut plutôt un éditeur qu'un graveur. Il s'établit à Mantoue et y republia, avec sa marque, la plupart des estampes de ses prédécesseurs (fig. 16).

Dans le même temps, à Venise, auprès du Titien et sous son influence directe, le bois à planche unique acquérait une envergure insoupçonnée et telle qu'en aucun pays, à aucune époque, elle n'a été dépassée. Sous les yeux du maître qui, plus d'une fois, nous en sommes assurés, dessina sur le bois même, des praticiens entaillèrent le poirier avec une décision, une simplicité, une puissance pittoresque qui donnaient à leurs œuvres une chaleur que le burin aurait vainement désirée, une ampleur grave à laquelle l'eau-forte ne saurait prétendre. Titien joua ici un rôle comparable à celui de Rubens, moins d'un siècle plus tard, auprès des buri-

nistes ; il n'a jamais été mieux traduit que dans ces pages sommaires, vigoureuses, et colorées.

On connaît mal ses auxiliaires, on sait encore moins la part qui



Fig. 16. — Anonyme. La Tempérance [illegible]
[illegible]

revient à chacun d'eux. Domenicho delle Greche a signé et daté une estampe héroïque, le *Passage de la mer Rouge* (1549). On attribue à Niccolò Boldrini les pièces les plus complètes et, en particulier, l'interprétation de la célèbre caricature du *Laocoon*. Le *Triomphe de la foi*, magni-

fique composition d'une ampleur exceptionnelle, obtint, à son apparition, un succès européen.

Le bois reçut à Venise d'autres applications plus modestes. Andrea Vavassore y publiait en 1546 un recueil de modèles de dentelles[1] et Cesare Vecellio, le frère du Titien, en publiait un autre en 1601, sous ce titre *Corona delle nobili e virtuose donne*.

On continuait à imprimer des livres illustrés. L'*Anatomie* de Vésale était ornée par Calcar de planches remarquables (1538). Cesare Vecellio réunissait des dessins de costumes du Titien, les confiait au praticien allemand Guerra (Krieger) et les publiait en un volume : *Habiti antichi*, etc. (1590).

VII. — C'est enfin à cette même époque vraiment féconde qu'un artiste charmant, mort trop jeune, le Parmesan (1503-1540) révéla le langage particulier de l'eau-forte. Déjà en Allemagne, Albert Dürer avait tenté de substituer au travail du burin la morsure par les acides, mais ses essais, pour curieux qu'ils soient, n'offraient rien de décisif ni de vraiment spécifique. Le Parmesan, le premier, comprit qu'à un procédé nouveau, on pouvait demander des effets différents.

La technique de l'eau-forte était et est demeurée très simple, au moins dans ses traits essentiels. Sur une plaque de cuivre on étend une couche mince de vernis que l'on noircit au noir de fumée. — On dessine sur cette surface noire avec une pointe, sorte d'aiguille emmanchée. Partout où passe la pointe, le vernis est enlevé et le cuivre mis à nu. — On plonge alors la planche, dont le revers a été également protégé, dans une solution acide à base d'acide azotique (eau-forte). L'acide agit sur les parties que la pointe a dénudées et sur ces parties seules. Il creuse donc le dessin par une attaque chimique. — L'opération terminée, on lave la planche, on la débarrasse totalement du vernis; elle est prête pour le tirage.

L'eau-forte ne dépend pas uniquement de la volonté de l'artiste. La morsure présente des hasards que le plus exercé ne saurait éviter complètement. Le cuivre est parfois trop profondément attaqué et parfois trop superficiellement, ou encore la morsure est inégale. Il arrive que le mal soit irréparable ; il est, au contraire, fort rare qu'une planche soit achevée du premier coup. Il faut la revernir pour de nouveaux travaux et de nouvelles morsures, la parfaire à l'aide du burin ou de la pointe sèche.

L'artiste ne peut donc prévoir d'une façon absolue le résultat dernier

[1] *Opera nuova universale intitulata Corona di Recami.*

de ses soins. Mais cette incertitude même a son prix et les hasards de l'eau-forte sont souvent heureux. D'autre part, la morsure produit des effets dont le burin serait incapable. Elle donne des ténuités extrêmes et



Fig. 17. — Parmesan. Sainte Thaïs (B. 10).

des noirs profonds ; la gamme des tons qu'elle offre est extraordinairement riche. Enfin, la facilité même de travail, cette aiguille qui court sur le vernis, comme un crayon sur le papier, attirent des artistes que rebuterait le burin et qui ne consentiraient jamais à se soumettre à l'apprentissage et aux lenteurs de la taille.

Historiquement, avec le Parmesan, l'eau-forte reprit en Italie le rôle auquel le burin, depuis Marc-Antoine, s'était dérobé : elle réintégra la gravure de peintre, la gravure originale. Elle revêtit d'ailleurs un caractère particulier, caractère qu'elle devait conserver longtemps. Parmesan lui confia des dessins rapides, des griffonnages primesautiers qu'il traçait avec une désinvolture géniale : il ne se soucia ni de puissance, ni d'effet. L'eau-forte italienne, réseau ou trame de traits légers et souples qui effleurent à peine le papier, s'oppose ainsi à l'art intense que pratiqua Rembrandt.

L'œuvre du Parmesan est des plus restreints. Il compte environ quinze pièces, mais ce sont des pièces rares, d'une invention délicate, d'un charme exquis et direct. Corps féminins palpitant sous des draperies ténues, groupes librement esquissés : on y surprend un sens intime, sensuel et fin, de la forme. Peu de ferveur dans les pièces religieuses, mais une intelligence profondément humaine. L'*Annonciation* (B. 2), la *Vierge à l'enfant* (B. 4), *Sainte Thaïs* toute prud'homienne (B. 10) (fig. 17), le délicieux *Berger* (B. 12) dont le chien est indiqué avec une probité et une maîtrise rares : il y a dans ces feuilles une fraîcheur que les siècles n'ont pas fanée, pour l'art, une acquisition précieuse.

Un disciple de Parmesan, Meldolla, le Schiavone (1522-1582), s'il n'eut pas, au même degré, le sentiment délicat des formes, rivalisa avec lui par la légèreté de la pointe, la vivacité du métier. Dans son œuvre nombreux, certaines pièces ont la douceur d'un dessin légèrement ombré ; d'autres, où la planche a été à peine égratignée, ont une sympathique hardiesse, telles la *Fuite en Égypte* (B. 9), ou ce *Prophète lisant* (B. 83) si menu et si neuf. Parfois même, dans le *Mariage de sainte Catherine* (B. 56), on a l'impression de la lumière, qui irradie et spiritualise toute chose. Meldolla s'est hasardé à transcrire des tableaux de Raphaël, et le burin n'aurait pas rendu d'une façon plus complète la *Pêche miraculeuse* (B. 20), ou *Héliodore chassé du temple* (B. 67), que ne le font ces rapides interprétations.

Ces exemples inspirèrent le Guide (1575-1642). Ceux que glace la correction emphatique et fade de l'illustre bolonais feuilletteront avec surprise et sympathie son œuvre gravé ; ils y verront des copies libres de ses propres tableaux ou de ceux des Carrache, copies dans lesquelles ces cadavres sont un peu galvanisés, mais surtout des conceptions originales et librement rendues. Plus d'un visiteur du Cabinet des Estampes, admire l'*Enfant Jésus et saint Jean* (B. 13) qu'on y voit exposé et est bien éloigné

d'en deviner l'auteur. Le Guide, enfin, s'est servi de l'eau-forte pour un album de modèles de dessin, yeux, nez, têtes, mentons : procédé péda-



Fig. 18. — Cantarini. L'Enlèvement d'Europe (B. 30). Réduit.

gogique détestable, dont on connaît la fâcheuse fortune et auquel la gravure a donné un concours qu'on ne saurait trop regretter.

Un disciple du Guide, Simone Cantarini (1612-1648) mania comme

son maître l'eau-forte et le fit avec délicatesse et originalité. Ses estampes donnent cette impression de spontanéité, de fraîcheur, si rare dans la peinture de ce temps. Il renouvelle les sujets traditionnels, *Adam et Ève* (B. 1), *Repos en Égypte* (B. 2), reprend les sujets mythologiques un instant abandonnés au moment de la lutte contre la Réforme, mais tolérés comme inoffensifs, et dont les graveurs vont tirer désormais des fantaisies charmantes. Il anime d'une verve facile l'*Enlèvement d'Europe* (B. 30) (fig. 18), *Mercure et Argus* (B. 31) ou l'allégorie de la *Fortune* (B. 34).

Cependant, autour du Guide et de Cantarini, l'eau-forte devient de pratique courante au XVII[e] siècle. Par sa rapidité elle convient à l'impatience générale, au goût des brillantes improvisations. Tandis que le burin prend un caractère banal, commercial, tombe au-dessous du niveau de l'art véritable, elle garde l'étincelle sacrée. Elle préserve du dédain total une période qu'accable aujourd'hui un profond discrédit.

Guerchin (1590-1666) ne signe que deux estampes, *Saint Antoine de Padoue* et *Saint Jean-Baptiste*, mais elles sont remarquables. Lanfranc (1580-1647) s'efforce, en collaboration avec Badalochi, de traduire les *Stanze* de Raphaël et grave ses propres compositions dénuées de correction et de vigueur. Maratta (1625-1713) trace quelques scènes religieuses d'une grâce molle. Ces trois maîtres continuent à manier l'eau-forte comme l'a fait le Guide, c'est-à-dire sans aucun souci d'effet propre au procédé, avec le seul désir de fixer un croquis. Leurs estampes ont l'aspect de dessins à la plume. Et c'est encore de cette façon que procède Giulio Carpioni (1611-1674) pour exprimer une pensée dans laquelle des tendances naturalistes se mêlent aux directions traditionnelles.

A Florence, l'eau-forte sert à Canta Gallina pour conserver le souvenir des fêtes publiques et des inventions de l'ingénieur-architecte Giulio Parigi. Callot, nous le verrons plus tard, est associé à des travaux semblables; il suit l'exemple de Canta Gallina et d'un autre graveur, Tempesta (1555-1630), artiste médiocre et fécond, auteur d'une suite de martyrs et illustrateur du Tasse. Plus tard, quand son génie s'est affirmé, il agit à son tour sur ceux là mêmes qui l'ont formé et rencontre à Florence un excellent disciple : Stefano della Bella, connu en France sous le nom d'Etienne de la Belle.

La Belle (1610-1664) a dans sa facture peu d'originalité; souvent il n'est que le clair-de-lune de Callot, dans la suite il s'inspire aussi de Rembrandt. Mais c'est un esprit délicat, animant d'une verve charmante



Fig. 19 — Castiglione Bacchanale. [B. 47]

les scènes religieuses, jouant avec des thèmes macabres (*les médailles de la mort*), observateur avisé qui pressent dans les ruines de Rome la poésie qui inspirera Piranese. Près de lui Pietro Testa (1611?-1650) se perd en des pièces religieuses ou mythologiques ambitieuses et médiocres.

Voici, à présent, des artistes auxquels l'exemple de Rembrandt ou leur tempérament propre suggèrent un maniement plus hardi, plus varié de la pointe.

A Gênes, Castiglione (1616-1670) s'excerce dans le goût du maître hollandais, sur le thème de la *Résurrection de Lazare* (1645), mais il sait aussi se libérer et d'une fougue personnelle incorrecte, avec un vif sentiment naturaliste il trace l'allégorie de l'*Etude* ou des *Bacchanales* d'une jolie intention païenne et d'une facture alerte (fig. 19).

Au sud de l'Italie, après Caravage (1569-1609) qui a ébauché sur le cuivre un saisissant *Reniement de saint Pierre*, Rome (1603), avant Luca Giordano (1632-1705) qui gravera d'inconsistantes et parfois spécieuses improvisations, Salvator Rosa (1615-1670) déploie à Naples dans l'eau-forte sa fantaisie inégale, grandiloquente et romantique, signe des pièces mythologiques, des scènes où il présente à grand fracas les philosophes grecs, un *Jason* [B. 18] d'une belle furia. Dans une suite de *Caprices*, il s'amuse à dessiner d'un trait un peu sec des personnages, surtout des soldats dont l'équipement singulier ou les attitudes le touchent plus que les sentiments.

Ribera (1588-1656) domine ce groupe napolitain. Espagnol de naissance et certes aussi de tempérament, il doit être étudié ici pour avoir vécu presque toute sa vie en Italie et surtout pour avoir, comme graveur, emprunté aux Italiens ses procédés d'expression. Puissant, véhément, concentré, il porte dans la gravure son tempérament âpre et ce besoin de vérité qui garde aux conceptions artistiques une actualité éternelle. Le *Martyre de saint Barthélemy* (B. 4), *Saint Jérôme en prière* (B. 6), sont présentés avec une exaltation sauvage; mais la pensée de l'artiste se repose en une fantaisie païenne, *Silène* (1628) (B. 13), pleine de sève et d'intelligence antique. Une pièce capitale domine son œuvre : le *Poète* (B. 10), figure d'une intensité inouïe où il a su exprimer l'inspiration surhumaine du génie (fig. 20). La dernière planche gravée par Ribera est un remarquable portrait de *Don Juan d'Autriche* (1648).

Tandis que les aquafortistes affirmaient la rivalité persistante de l'Italie, un artiste archéologue, P. Santo Bartoli (1637-1700), avec le double concours de l'eau-forte et du burin, reproduisait les vestiges an-

tiques, statues, bas-reliefs, monuments, objets d'art, manifestant un scrupule d'exactitude méritoire, un goût discret et sobre. Les suites de



Fig. 20. — Ribera. Le Poète (B. 10). Légèrement réduit.

Lampes antiques donnent la meilleure idée d'un mérite qui fut proclamé par Winckelmann.

Ainsi au moment où nous nous séparons d'elle, l'Italie était loin d'être

épuisée et nous la retrouverons, honorée encore par d'admirables artistes, au XVIIIe siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux indiqués dans la bibliographie générale.

A. de Vesme. *Le peintre graveur italien*, in-4°, Milan, 1905.

I. — Reid. *Work of the Italian Engravers of the Fifteenth Century*, in f°, Londres, 1884.

Delaborde. *La gravure en Italie avant Marc-Antoine*, in 4°, Paris, 1883.

Bedetti. *Di alcuni incisori monogrammisti de secoli XV-XVIe*, in-8°, Bologne, 1890.

E. Steinmann. *Botticelli*, in 4°, Bielefeld, 1897.

E. Gebhard. *Botticelli*, in-4°, Paris, 1907.

Ch. Diehl. *Botticelli*, in-8°, Paris.

G. Duplessis. *Mémoire sur vingt-quatre estampes italiennes du XVe siècle*. Mémoires de la Société des antiquaires de France, t. XXXVI, 1876.

Duchesne aîné. *Essai sur les nielles*, in-8° Paris, 1826.

L. Alvin. *Les nielles de la Bibliothèque royale de Belgique*, in-8°. Bruxelles, 1857.

II. — *Œuvre d'Andrea Mantegna reproduit et publié par Amand Durand*, texte par Georges Duplessis, in-8°, Paris, 1878.

Ch. Yriarte. *Mantegna*, in-4°, Paris, 1901.

H. Thode. *Mantegna*, in-4°, Bielefeld, 1897.

Duc de Rivoli et Ephrussi. *Zoan Andrea et ses homonymes*. Gazette des Beaux-Arts, 1891.

P. Kristeller. *La gravure au burin à Venise au XVe siècle*. Die graphische Kunst, 1907.

E. Galichon. *Girolamo Mocetto, peintre et graveur vénitien*, in-8°, Paris, 1859.

J. Guibert. *Giovanni Bellini et le graveur Mocetto*. Gazette des Beaux-Arts, 1905.

E. Galichon. *Giulio Campagnola, peintre graveur du XVIe siècle*, in-8°, Paris, 1862.

E. Galichon. *Domenico Campagnola, peintre graveur du XVIe siècle*, in-8°, Paris, 1864.

E. Galichon. *Gio-Baptista del Porto, dit le Maître à l'oiseau*, in-8°, Paris, 1859.

E. Galichon. *Jacques de Barbari, dit le Maître au caducée*, in-8°, Paris, 1861.

III. — F. Lippmann. *Der italienische Holzschnitt im XV-Jahrhundert*. Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen, Berlin, 1882.

Duc de Rivoli. *Bibliographie des livres à figures vénitiens (1465-1525)*, in 8°, Paris, 1892.

Duc de Rivoli. *Études sur l'art de la gravure sur bois à Venise*, Paris, in-4°, 1894.

Prince d'Essling. *Les livres à images vénitiens*, in-f°, Paris, 1907.

D'Essling. *Le premier livre xylographique italien*, in-4°, Paris, 1903.

Poppelreuter. *Der anonyme Meister des Poliphilo*, in-8°, Strasbourg, 1904.

Gruyer. *Les illustrations des écrits de Savonarole*, 1879.

IV. — Louis Vitet. *Marc-Antoine Raimondi*. Revue des Deux Mondes, 1853.

Delessert. *Notice sur la vie de Marc-Antoine*, in-f° et in-4°, Paris, 1853-55.

Delaborde. *Marc-Antoine Raimondi*, in-4°, Paris, 1887.

Thode. *Die antiken in den Stichen Marc-Antons, A. Veneziano's u. M. Dente's*, in-4°, Leipzig, 1881.

Kristeller. *Marco Dente und der Monogrammist Nagler N.* 125. in-f°, Berlin, 1890.

VI. — Kristeller. *Tizian. Trionfo della Fede*. Graphische Gesellschaft, in-f°, Berlin, 1907.

Gualandi. *Di Ugo da Carpi*. Bologne, 1854.

VII. — A. L. Mayer. *Ribera*. in-8°, Leipzig, 1908.

CHAPITRE III

LA GRAVURE EN ALLEMAGNE AUX XVe ET XVIe SIÈCLES

I. Le cuivre au xve siècle. Le maître E. S. Martin Schongauer. — II. Le bois au xve siècle. Wohlgemuth. — III. Le xvie siècle. Albert Durer. — IV. Les illustrateurs de Maximilien. — V. Holbein. — VI. Contemporains de Durer : Baldung Grun, Altdorfer, Lucas Cranach. — VII. Les petits maîtres. Progrès de l'eau-forte. — VIII. Débuts de la décadence.

I. — En Allemagne, la gravure avait à peine dépassé cette période obscure de gestation dont les manifestations mal connues n'intéressent jusqu'à ce jour que les érudits, lorsque, dans la deuxième moitié du xve siècle, elle prit un essor splendide et s'éleva en quelques années à un parfait épanouissement. Cette poussée magnifique s'explique en partie par le caractère populaire de l'art nouveau. L'Allemagne, plus encore que l'Italie, avait besoin d'images de piété, et elle en fit une consommation plus considérable que sa voisine ; les orfèvres et les artisans allemands demandaient aux artistes de leur fournir des modèles, les désœuvrés des jeux de cartes. Mais, avant tout, il se trouva que l'imagination germanique rencontrait dans la gravure l'instrument d'expression le plus conforme à son génie.

Les Allemands avaient à un faible degré le sens de la beauté plastique qui se déploie dans la sculpture ; ils n'étaient pas assez extérieurs pour entendre parfaitement les harmonies colorées. Ni peintres nés, ni sculpteurs, la gravure leur permit sans détour, sans contrainte, de manifester tout ce qu'ils voulaient dire. Aussi la place de la gravure dans l'histoire de l'art allemand est-elle plus considérable que dans n'importe quel autre pays : on pourrait assurer qu'elle y est prépondérante : la plupart des peintres allemands ont gravé ; Albert Dürer, Holbein furent des graveurs plus encore que des peintres ; du moins c'est à leurs estampes que ces maîtres ont dû, hors de l'Allemagne, leur célébrité, et c'est par ce

côté que le génie allemand, si difficilement intelligible, s'est le mieux communiqué.

Les premières pages gravées sur cuivre qui s'offrent à nous ont un caractère énigmatique et nous rendent plus sensible notre ignorance des débuts véritables. Près de la *Passion de* 1446, dont nous avons déjà parlé, le *maître des Jeux de cartes*, qui appartient certainement à la première partie du XVe siècle[1], se présente, non seulement avec un joli talent, un sens très fin de la grâce dans les draperies et dans les types, mais aussi en possession d'un métier léger, élégant, timide sans doute et restreint, mais très sûr de lui-même.

Le maître aux banderoles, ou de 1464, est un ouvrier moins expérimenté : il doit une originalité tranchée aux banderoles qui flottent autour de ses personnages et à l'aspect grisâtre de ses estampes. Une *Descente de croix* qu'il a gravée présente une composition identique au tableau de Roger van der Weyden que l'on voit au Prado à Madrid. Il est fort probable, sans qu'on puisse l'affirmer, que c'est le tableau qui a dicté l'estampe. Bien souvent des gravures que nous croyons originales ont été inspirées par des peintures disparues ou mal connues et, par là, peut s'expliquer le contraste entre une ordonnance savante et une exécution rudimentaire.

Tout de suite, avec le Maître E. S. de 1466, nous sommes en présence d'un grand artiste. Son nom nous est inconnu, mais sa personnalité est forte, et dans son œuvre nombreux, — car il fut fécond — se dessinent déjà les traits dont se caractérisera la figure générale des graveurs germaniques.

Son métier est timide, mais on y sent un effort de variété : tailles parallèles, piquées, pointillés, une sûreté naïve et délicate, une probité et une attention dont ses successeurs ne se départiront pas. Ici, l'artiste sera tout d'abord un excellent ouvrier. Il éprouve à conduire les lignes, à les briser, à les courber, à faire jouer les rinceaux et les entrelacs un plaisir spécial, une joie graphique. Il les varie comme des arabesques : véritable calligraphe qui s'amuse aux caprices des formes, avant de se soucier de leur signification.

Il compose un alphabet et, pour former les lettres, il associe de la façon la plus bizarre des personnages, des animaux, des fleurs ; telle lettre représente un tournoi [B. 101] ; telle autre, saint Georges ; un troisième, saint Christophe [B. 105]. Cette imagination tourmentée paraît se reposer

[1] On trouve dans des manuscrits de 1446, 1448, 1454, des miniatures qu'il a inspirées.

dans la douceur des modelés indiqués d'une pointe légère comme un frottis de crayon gris. Des détours sans fin et une infinie douceur, tout l'art



Fig. 21. — Le maître E. S. de 1466. L'Enfant Jésus au bain (B. 8).

allemand en présentera le perpétuel contraste. La composition offre des antithèses analogues : à la fois spontanée et laborieuse, condensée et analytique, mystique et précise. Rarement l'attention se concentre sur un per-

sonnage ou sur un groupe. S'il offre à notre admiration la *Vierge sur le croissant lunaire* (B. 33), il détaille les fleurettes du champ sur lequel elle apparaît : il ne nous fait pas grâce des broderies de la robe dont les bourreaux ont dépouillé saint Sébastien (B. 77). Presque jamais le cadre n'est effacé, ni subordonné : il faut qu'il décrive le jardin où la Vierge trône parmi huit saintes (P. 150), celui où sainte Catherine et sainte Marguerite entourent la divine mère (P. 148), le palais où la Sibylle annonce à Auguste la Nativité (B. 8), celui où Salomon rend la justice (B. 7). Son œuvre la plus connue, *Marie d'Einsilden* (B. 35) présente l'intérieur d'une cathédrale gothique, une tribune d'architecture riche, de multiples personnages au costume compliqué. De tout cela, au reste, rien n'est frivole, car partout apparaît la bonne foi.

Le Maître de 1466 est gêné par son inexpérience, par le caractère des sujets sacrés où il est presque cantonné, mais le sentiment de la réalité perce sous toutes ces contraintes. Ses personnages ont peu de beauté, mais ils ont du caractère, il les voit près de lui : il nous présente avec bonhomie des Apôtres qui portent bésicles (B. 55) et ont l'air de braves gens méditatifs et fatigués. Déjà apparaissent ces gueux qui vont occuper dans l'art allemand une si large place : ils viennent à l'étable de Bethléem (B. 13). Ils regardent la Sibylle et Auguste. Les animaux, les oiseaux, les fleurs sont portraiturés avec minutie et donnent un intérêt particulier au jeu de cartes qu'il a composé, dont les figures sont élégantes et spirituelles. Parfois se devine l'amour de la vie matérielle, parfois même de la grossièreté. Enfin, ce qui donne à cet art tout son prix, c'est qu'il associe à la vérité de l'observation la profondeur du sentiment. Les yeux qui s'ouvrent grands sur le monde ne troublent pas l'âme dans sa méditation. Les scènes de piété sont vraiment religieuses, elles sont mystiques, humaines et candides. Rien de plus délicieux, de plus ingénu que l'estampe où le maître nous montre l'enfant Jésus baigné par une servante, tandis que la Vierge assise poursuit une lecture commencée (B. 85) (fig. 21). Nulle contrainte dans cette jolie page. Le Maître de 1466 n'est un primitif que par comparaison : on sent qu'il vivait en un temps de floraison artistique et l'embarras, qu'il manifeste souvent, tient presque uniquement à la nouveauté du langage qu'il a adopté.

L'influence du maître E. S de 1466 fut énorme. Les Allemands prétendent la retrouver jusqu'en Italie chez Baccio Baldini. D'une façon plus certaine, il fut immédiatement en Allemagne imité de toutes parts : peut-être groupe-t-on dans son œuvre des pièces de ses meilleurs émules.

L'élan était donné. Dans le temps même où le maître E. S. de 1466 datait ses œuvres capitales, débutait un artiste de génie qui, d'un bond, s'élevait infiniment au-dessus de ses devanciers. Avec lui nous sortons de la série des anonymes désignés par des initiales ou des sobriquets. Nous le connaissons par son nom, par quelques traits de sa biographie : il s'appelait Martin Schongauer et on l'avait surnommé Martin Schön, le beau Martin. Fils d'un orfèvre originaire d'Augsbourg, il naquit à Culmbach en Franconie vers 1456, s'établit à Colmar et y mourut en 1491. Peintre égal au meilleur de ses contemporains, il est, comme graveur, incomparable : son œuvre se déroule, fruit d'une imagination paisible et féconde.

On a pu, d'après quelques pièces de comparaison, d'après la forme même du monogramme qui lui servit de signature (M + S) où les jambages de l'*m* d'abord droits (M), s'élargirent ensuite (M), établir la chronologie de sa production. Il embellit et enrichit progressivement son métier, usant des tailles croisées avec une assurance toujours plus grande et en tirant des effets plus fermes. Sa pointe se fit plus savoureuse, acquérant, avec plus de souplesse, une remarquable précision et netteté. Les estampes prirent l'aspect d'un dessin à la plume affirmé par une main vigoureuse guidée par un œil précis. Un tel métier suffit par lui-même à fixer l'admiration. Une pièce de pure facture comme un modèle *d'encensoir* (B. 107), d'ailleurs riche et harmonieux, a l'heur de nous arrêter.

En même temps que Martin Schön progressait dans son art, il prenait plus de joie à le manier pour lui-même. Au début il a exécuté de grandes compositions : la *Mort de la Vierge* (B. 33), le *Portement de croix* (B. 21), l'*Adoration des rois* (B. 6) ; par là il soulignait sa supériorité sur le Maître de 1466, incapable de semblable entreprise ; mais, aussi, il traitait l'estampe comme un tableau et s'inspirait parfois d'originaux étrangers.

Peu à peu son horizon se resserre et, lorsqu'il a gravé les scènes de la Passion, dans les dernières années de sa production, les pièces que son plus récent biographe qualifie de style fin, de style pur, ou encore de grand style, se réduisent presque toutes à des personnages uniques ou à des compositions très simples, soit qu'arrivé à la maturité où le surprit la mort, il ne considérât plus la gravure que comme une simple distraction, soit plutôt qu'indifférent au sujet il prît tout son plaisir au beau maniement du burin.

Martin Schön ne s'est imposé à son temps et à la postérité, ni par l'audace, ni par un tempérament d'une originalité tranchée. Jamais supériorité ne fut plus sereine que la sienne ; il triomphe par un ensemble de belles qualités saines. Son imagination est avant tout limpide et plastique. Ses

plus belles pièces sont un hymne à la beauté, où l'on devine à peine l'accent germanique dans sa répugnance pour le nu et dans l'agencement des draperies. Ses estampes, consacrées à *Saint Laurent* [B. 56], à *Saint Étienne* [B. 49], à *Saint Sébastien* [B. 59], ne sont chrétiennes que par le sérieux, ou plutôt le sentiment religieux s'y associe étroitement à l'amour des formes : elles ont une noblesse rare, une distinction qui s'impose. L'*Annonciation*, en deux planches [B. 1 et 2], a un charme semblable. Même recherche dans la série minuscule des *Apôtres* [B. 34-45], si différents de ceux du Maître E. S., et auxquels on pourrait reprocher un peu d'excès dans la poursuite de la finesse et du style. Ce goût d'harmonie préside à de délicates petites pièces : écussons en blanc où l'acheteur faisait dessiner ses armes et que présentent des hommes sauvages, des dames, ou des paysans [B. 96-105].

La prédilection plastique éclate surtout dans les sujets dramatiques ; elle prime le drame et ne lui permet de s'exprimer que par gestes arrondis. Ainsi s'ordonne en groupes savants le grand *Portement de croix*. Dans les différentes reprises de la *Crucifixion*, l'artiste a visiblement désiré les beaux équilibres : la grande *Crucifixion* [B. 25], où des anges reçoivent dans des calices le sang précieux, est un chef-d'œuvre d'expression contenue et de nobles balancements. Il n'est pas, dans la *Tentation de saint Antoine* [B. 47] jusqu'aux démons et aux larves dont la hideur ne s'inscrive dans un élégant ovale, en arabesques mesurées, et c'est sans doute ce caractère qui explique l'admiration que ressentit pour cette estampe Michel-Ange adolescent.

A un seul moment le tempérament germanique a prévalu et le sentiment l'a emporté sur la ligne, c'est pour décrire les phases de la Passion [B. 7-20]. Cette série, à laquelle répond une suite de tableaux au Musée de Colmar et qui fut, peut-être, peinte avant d'être gravée, a une saveur âcre et forte : nul recul historique, une vision directe, émue tour à tour et violente : grouillement de foule, gesticulation de bourreaux pressés dans des palais étroits et des rues tortueuses : épisodes immenses resserrés, à en éclater, dans l'atmosphère étroite d'une ville gothique (fig. 22).

Pour étranges et déconcevantes que soient, à nos yeux, de telles conceptions, elles se préservent par leur sincérité ; elles sont pleines de ce sentiment concret, positif, qui soutient tout l'œuvre du Maître. C'est d'un regard immédiat qu'il aperçoit, dans la *Fuite en Égypte* [B. 7], Joseph mangeant les dattes des palmiers ployés, pour lui, par les anges. La suite des *Vierges sages* [B. 77-81] et plus encore celle des *Vierges folles*



Fig. 22. — Martin Schongauer. Le portement de croix (B. 16).

(B. 82-86) offrent de délicates variations sur des thèmes fournis par la réalité. Pourtant il y a dans l'œuvre de Martin Schön peu de scènes franchement et complètement inspirées de la vie directe ; celles-ci peuvent être datées de la première partie de son activité : une seule est importante, le *Départ au marché* (B. 88) : la femme portée sur la jument avec les volailles qu'elle va vendre, monsieur son fils en croupe, le mari, comme il convient, à pied, l'épée sous le bras, guidant la bête et sa famille. C'est une page unique et ce n'est pas évidemment vers ce côté que Martin Schön s'orientait. S'il eût vécu, peut-être, se serait-il laissé séduire par les décevants mirages du style.

Il est mort en pleine activité et demeure comme une des plus hautes gloires de l'art germanique. Pour s'élever à la hauteur des Holbein et des Dürer, il lui a manqué des vertus que son temps ne lui permettait pas encore d'acquérir : un sentiment plus large du pittoresque, une liberté plus grande pour exprimer un horizon plus étendu, surtout une conscience plus complexe, une réflexion plus pénétrante, moins de tranquillité, l'inquiétude des problèmes moraux et intellectuels, cette maturité que devait apporter l'humanisme, dont les orgueils et les doutes n'ont pas traversé son inspiration chrétienne toute unie.

Martin Schongauer exerça une action très étendue : il fut admiré aux Pays-Bas, en Italie, en France. En Allemagne il eut une légion d'imitateurs. Ceux-ci furent malheureusement presque tous médiocres : ils rendirent hommage, à leur maître en copiant ses œuvres avec plus ou moins de bonheur; hors de sa tutelle, ils ne firent rien que de faible et le métier même s'altéra entre leurs mains. Glockenton fut un artiste timide et assez correct, Wenceslas d'Olmütz, esprit subalterne, dénué d'originalité, un passable copiste : le maître B. M. s'inspira de Martin Schön pour son *Jugement de Salomon*.

Par contre, un artiste qui produisit très peu, le maître Lcz montre une originalité remarquable, en particulier dans un très riche *Christ tenté* (B. 1).

Aux confins des Pays-Bas vécurent deux artistes que l'art néerlandais et l'art flamand pourraient également revendiquer, s'ils étaient dignes d'un semblable honneur, Franz von Bocholt et Israël von Meckenen, tous deux dans le sillage de Martin Schön.

Franz von Bocholt, d'une touche peu déliée, souvent grossière, reprit en variantes multiples des suites d'apôtres ou de saints. Israël von Meckenen, intrépide plagiaire qui signa un nombre énorme de pièces, et tint, sans doute, officine de gravures, mériterait à peine d'être nommé, s'il

n'avait composé quelques pages où il traduisit les mœurs de son temps : la *Danse d'Hérodiade* (B. 8), le *Galant*, le *Jeu*, la *Fileuse* (B. 183), estampes dont l'intérêt historique rachète l'insuffisance esthétique.

Ce groupe d'artistes sans vigueur se traîna sans rien créer; ceux d'entre eux qui survécurent à la vogue de Schongauer se mirent à copier les nouveaux dieux du jour, tels Wenceslas d'Olmütz ou Israël von Meckenen qui firent de lamentables contrefaçons d'Albert Dürer.

Aux approches du XVI[e] siècle, des signes de renouveau se manifestent. L'imagination d'un N.-A. Mair qui grave avec âpreté aux environs de 1500 est parfois saisissante (l'*Heure de la mort* 1499) (B. 10) ; chez le maître M. Z. (Martin Zasinger?) on voit un sentiment vif de la vie (l'*Embrassement* (B. 15)). Le sculpteur Veit Stoss (1450-1533) esquisse d'une main élégante et sûre la *Vierge et l'enfant*.

C'est l'heure où débute Dürer.

II. — Jusqu'à la fin du XV[e] siècle, la gravure sur bois fut en Allemagne tout à fait indépendante de la gravure au burin. Ajoutons immédiatement que l'évolution en fut beaucoup moins brillante. Les artistes qui travaillaient pour le bois se désintéressèrent du métier et laissèrent à des artisans le soin obscur et délicat de manier l'échoppe. Ce divorce devait persister pendant tout le XVI[e] siècle : il semble que ni Holbein, ni Dürer n'aient jamais entaillé le poirier; tout au plus ont-ils surveillé la transcription de leurs dessins. Fait important, qu'il ne faut pas perdre de vue toutes les fois qu'il est parlé de graveur sur bois allemand.

Les étapes de l'art furent marquées, moins par des estampes isolées que par des illustrations. Le succès persistant des xylographies encouragea les imprimeurs d'outre-Rhin à éditer de grands ouvrages illustrés. Leurs premiers essais dépassaient à peine les xylographies, ou leur restaient inférieurs. Le progrès se manifesta dans la *Bible de Cologne* (vers 1480) dont les 125 compositions inspirèrent souvent, par la suite, les meilleurs maîtres allemands, ou dans la *Bible de Lübeck*, de 1494. Les grands centres furent surtout Mayence et Nuremberg.

A Mayence fut publié un ouvrage, dont le succès fut énorme, la *Peregrinatio in terram sanctam* de Breydenbach, sorte de guide du pèlerin en Palestine. Cet ancêtre des Baedeker et des Joanne offrait quelques figures, documents sincères, dessinées presque toutes d'après nature : animaux exotiques, types de costumes orientaux et des vues de

villes, quelques-unes fantaisistes et reparaissant sans vergogne avec différentes attributions, d'autres sérieusement étudiées, Venise ou Rhodes Ces dessins dus à un certain Reuwich, d'origine néerlandaise, étaient gravés avec simplicité, mais d'une main assez sûre. On sait que Carpaccio s'en inspira à mainte reprise.

A Nuremberg, le célèbre imprimeur Koburger publia, coup sur coup, trois ouvrages remarquables, illustrés avec une véritable profusion. On fait honneur de l'invention des figures qui les ornent à Michel Wohlgemuth, le maître d'Albert Dürer, assisté de son gendre Pleydenwurff. Mais il est difficile de croire qu'elles viennent d'une inspiration unique, à supposer même qu'elles aient été traduites par des artisans très diversement expérimentés, tant leur mérite est inégal. Il suffira d'attribuer à Wohlgemuth et à Pleydenwurff les meilleures d'entre elles. Le premier en date et le moins volumineux des trois livres est peut-être le plus savoureux. Il s'entend, d'ailleurs, que, pour en goûter le charme, il faut écarter de son esprit toute comparaison involontaire avec les burins contemporains de Martin Schongauer dont la supériorité est écrasante. Il faut aussi songer que ces bois, pour être véritablement complets, demandaient une enluminure exécutée à la main. Cette enluminure, toute grossière fût-elle, leur communiquait une vie véritable. Par là, persistaient encore les souvenirs de la miniature. *Le livre des Révélations de sainte Brigitte de Suède* offre des compositions savantes ou des portraits naïfs dessinés avec une sympathique bonhomie. L'artisan, soit inexpérience, soit tendance de goût, a évité toute taille franche et exprimé le dessin par une sorte de griffonnage amusant. Au contraire les 91 planches de l'*Ecrin du Salut Eternel* (1491) ont été entaillées avec brutalité, sur des dessins tres inégaux, presque tous malhabiles ou lâchés.

La *Chronique de Nuremberg* est un livre magnifique. Il fut mis en vente, à la fois, en Allemagne, en France, en Italie, à Cracovie et à Bude. L'illustration en est surabondante : tous les personnages sacrés et profanes depuis la création y ont leur portrait, toutes les villes antiques et modernes leur panorama, les grands pays une vue d'ensemble ; il est vrai que l'éditeur, moins scrupuleux qu'habile, fait repasser plusieurs fois le même cliché, toujours aussi fantaisiste, avec de différentes attributions. L'intérêt n'est pas là : il réside, pour l'historien, dans quelques cartes géographiques, dans les planches où sont figurés les monstres dont le moyen âge avait peuplé les régions lointaines, dans de curieuses images de Curtius et de Circé. L'intérêt artistique se concentre sur un

petit nombre de pages qui tranchent par leur mérite avec l'ensemble et qui sont vraisemblablement de Guillaume Wohlgemuth, fils de Michel : un *Jugement dernier* repris avec plus de fermeté d'après une figure de l'*Ecrin du Salut,* les *Jours de la création* et surtout le frontispice, page superbe où Dieu en gloire est célébré avec puissance, parmi des figures et des attributs ornementaux où se complairait aujourd'hui encore l'imagination germanique. Ici la sûreté d'exécution est remarquable ; ici l'on peut, sans crainte, songer à Schongauer ; ici l'on s'explique la venue prochaine d'Albert Dürer.



Fig. 23. — Albert Dürer. Les trois génies. B. 66.

Ce dernier était déjà un maître lorsque parut à Bâle l'ouvrage célèbre, la *Nef des Fous*. Un artiste inconnu y avait gravé une série considérable de planches avec rapidité, mais non sans finesse et avec un sens populaire remarquable. L'exactitude des costumes et des usages prouvent combien l'esprit d'observation s'était développé ; le caractère satirique et moralisateur, la hantise de la mort soulignent les préoccupations dont allait germer la Réforme ; un *Hercule entre le vice et la vertu* annonce l'époque de l'Humanisme.

III. — A l'aube du XVIe siècle, Nuremberg était en Allemagne, ce que Venise était en Italie et Bruges dans les Flandres, la ville riche par excellence, le centre commercial de l'Europe centrale. L'activité intellectuelle

s'était greffée sur la prospérité économique : Koburger était un des premiers imprimeurs de l'Europe. C'est dans ce milieu éminemment favorable, où les qualités tranchées et parfois excessives des autres régions germaniques semblaient se combiner dans un harmonieux compromis, qu'Albert Dürer naquit et se développa.

A. Dürer ne nous appartient pas ici tout entier, mais, si, peintre et dessinateur, il a produit des chefs-d'œuvre, il a trouvé, dans la gravure, l'application la plus complète et la plus constante de son génie. Son esprit méditatif et systématique, son amour aigu de vérité, de beauté et de vie, son âme et son cœur se sont épanchés plus à leur aise que lorsqu'il maniait le pinceau ou la pointe d'argent. Ce sont ses estampes qui, de son vivant même, ont d'abord répandu son nom à travers l'Allemagne et hors de l'Allemagne même, aux Flandres ou en Italie ; enfin, et ceci aussi mérite d'être relevé, c'est leur vente qui lui a assuré le repos matériel, dans un pays où les Mécènes étaient rares et les commandes de tableaux espacées. Aussi, tandis qu'il a, pendant de longues périodes, délaissé presque absolument la peinture, il n'a, depuis sa jeunesse jusqu'à sa mort, jamais cessé de graver, et l'histoire de sa pensée se reflète dans ses gravures, sans lacune.

Il a gravé sur métal, il a gravé en bois. Graveur sur cuivre, il était préparé aux difficultés techniques par sa première éducation d'orfèvre ; il eut pour le guider ses prédécesseurs allemands, flamands et d'Italie. Martin Schongauer, qu'il ne put saluer dans le voyage qu'il fit en 1492 à Colmar, s'imposa à lui comme à tout son temps ; il admira l'œuvre du Maître de 1480[1] et, par lui, comme à travers Martin Schön, il connut le naturalisme flamand. L'Italie exerça sur lui l'attraction invincible que subissaient alors les artistes de toute l'Europe. Il ne se contenta pas de la visiter dès 1494 ; il s'enthousiasma pour Mantegna dont il copia deux estampes. Il se lia avec Jacques de Barbari[1] pour lequel il ressentit, quelques années, une admiration dont lui même plus tard reconnut l'hyperbole, étudia les gravures de son ami et s'en inspira d'une façon non dissimulée. De ces éléments puisés au Nord et au Midi il nourrit un génie personnel et, fort de toute la science de son temps, il porta au suprême degré la technique du burin.

Maître, dès ses premières œuvres, à mesure que les années s'écoulent, il marque avec plus de décisive vigueur le trait qui enveloppe la forme et

[1] Liv. I, chap. IV, p. 28.

caresse, avec plus de douceur, de délicatesse, de nuances, le modelé des draperies et des chairs. D'ailleurs, aucune rhétorique, point de procédé de pratique : aucun désir de faire valoir l'instrument : la seule volonté de bien exprimer et de tout dire. Cette acuité caressante, cette affirmation, à la fois si absolue et si discrète, ce libre jeu d'un œil pénétrant et mesuré, servi par la main la plus sûre qui fût jamais, voilà ce qui donne aux burins d'Albert Dürer une valeur unique. Il n'est pas de joie plus parfaite pour la vue qu'une de ses estampes en belle épreuve originale — car, c'est l'écueil d'un métier complexe et raffiné que la planche se fatigue vite et que les reproductions les plus soignées n'en conservent qu'un reflet incertain. Allez au Cabinet des Estampes admirer la *Grande Fortune*, le *Chevalier de la Mort*, vingt autres pièces. Arrêtez-vous aux morceaux de pure facture, les *Trois génies* [B. 66] (fig. 23), ou les *Armoiries de la mort* [B. 101], et dites si jamais caresse fût plus douce, s'il serait possible d'imaginer une expression plastique plus intense.

Dürer seul pouvait désirer davantage. Dès 1510, avide de suavité et de puissance, il mêlait la pointe sèche aux travaux du burin et imaginait de recourir à l'eau-forte. Deux eaux-fortes pures sur cuivre, une *Sainte Famille* [B. 43] et surtout un *Saint Jérôme* [B. 59], font regretter qu'il n'ait pas poussé plus avant ses essais. Il a aussi tenté l'eau-forte sur le fer et tiré de ce procédé des effets analogues à ceux que donnait le bois ; effets d'abord très larges, plus nourris, mais non sans conserver quelque rudesse, dans *le Canon* de 1516 [B. 99]. Enfin, il s'est surtout servi de l'eau-forte pour fixer sur la planche les premiers traits d'une composition qu'il achevait ensuite avec le burin.

Cet œuvre d'une superbe écriture n'est pas moins admirable par les émotions et les idées qu'il traduit. Génie plastique, Dürer n'a pas, comme ses prédécesseurs allemands, évité la nudité. Guidé par l'Italie, par les humanistes, il a scruté le corps humain, il a voulu connaître les secrets de sa structure et s'est, pendant plusieurs années, livré à des spéculations géométriques où l'avait entraîné Barbari, où il consultait Vitruve. La *Grande Fortune* de 1503 et surtout l'*Adam et Ève* de 1504 [B. 1] sont les expressions du canon qu'il a défini, expressions où la recherche abstraite est tempérée par l'observation directe et le souci de l'individualité. Il n'y poursuit la séduction de la jeunesse ni de la grâce ; il célèbre l'épanouissement de la maturité. C'est que, pour lui, le corps humain n'est pas seulement un équilibre harmonieux de lignes et de courbes ; il est encore la manifestation la plus complète de la vie.

Ce sentiment naturaliste tout germanique pénètre tout l'œuvre de Dürer. Il le porte dans l'interprétation des fables païennes ignorées en Allemagne avant lui. Les mythes qui, pour l'imagination italienne, servaient de prétexte à célébrer l'idéale beauté, expriment à ses yeux l'intime union de tous les êtres dans la vie universelle. Barbari avait gravé un Apollon archer, planant sur le ciel, près de sa sœur Diane [B. 16]. Dürer emprunte ce thème léger et le transforme (B. 68). L'Apollon devient un homme robuste ; il ne plane pas, il pose solidement sur le sol ; l'arc ne se tend plus sous ses mains par miracle, il le bande d'un effort puissant : à Diane est substituée une femme couchée aux formes accentuées et qui seraient lourdes, si l'on ne sentait en elle les palpitations de la terre même sur laquelle elle est prostrée. Pareille intention dans *la Famille du Satyre* (1505) (B. 69) et dans cette magnifique et énigmatique pièce que l'on appelle *le Grand Hercule* ou l'*Effet de la jalousie* (B. 73).

Cette intelligence panthéiste anime Dürer lorsqu'il étudie les animaux plus proches de la nature que l'homme et le paysage même. Le *Saint Eustache* de 1504 (B. 57) (fig. 24) offre la synthèse de ces prédilections et de cet amour. Le paysage montueux que couronnent un village et un burg féodal, le bois ombreux, la terre parsemée d'herbes et de fleurs, la rivière où voguent les cygnes, le cerf marqué du crucifix miraculeux, le cheval et la meute du chasseur agenouillé, le chasseur lui-même, tout cela se combine en un ensemble qui, malgré l'extraordinaire lisibilité de la facture, apparaîtrait confus et surchargé, si l'on n'y sentait le besoin de rendre hommage à toutes les créatures et le sentiment d'un accord intime entre les choses et les êtres. Le paysage dont s'entourent *Adam et Ève*, le village qui s'étend paisible, accordé à la méditation de *Saint Antoine lisant* (1519) (B. 58), comme, d'autre part, le *Grand cheval* de 1505 [B. 97], traduisent d'une façon plus partielle cette noble conception

L'amplitude du regard est illimitée, l'envergure de la pensée est immense. A. Dürer est un de ces génies heureux chez lesquels les idées et les sentiments simples acquièrent une profondeur extraordinaire, et pour qui les passions qui paraissent à la foule inconciliables n'offrent rien d'hostile entre elles qui les empêche de coexister. Il a exalté la maternité, la justice, le devoir ; il a été à la fois un chrétien fervent et un humaniste, un fidèle attaché à la tradition et un adepte de la Réforme.

Le thème de la *Vierge et l'enfant* qu'il a repris sans se lasser, d'une extrémité à l'autre de sa carrière, a été surtout pour lui une exaltation de l'amour maternel (fig. 2), et ses plus belles vierges : la *Vierge au singe*



Fig. 21. — Albert Dürer. Saint Eustache (B. 57), réduit.

(B. 42), la *Vierge à l'oiseau* (1503) (B. 34) sont, précisément, celles où ce sentiment s'est le mieux manifesté. Dans le drame de la Passion, ce qui le touche surtout, c'est la persécution contre le juste : rien de plus profond que l'amertume du regard du Christ mené devant Caïphe (B. 6) dont la satisfaction pharisaïque est, aussi, merveilleusement rendue. La piété de Dürer n'est pas seulement attestée par les développements populaires qu'il a tracés sur bois des livres saints et que nous retrouverons tout à l'heure, elle s'affirme par tant de pages graves consacrées à la Vierge, aux saints, à *Saint Georges*, à *Saint Jérôme*, comme à *Saint Antoine* et *Saint Eustache*. Mais l'artiste, qui accepte les légendes avec une fraîcheur enfantine, a en même temps une conscience réfléchie et raffinée. Il sait le prix de la méditation appuyée sur l'étude et il célèbre la dignité et la paix du travail de l'esprit. *Saint Jérôme dans sa cellule* (1514) (B. 60) s'absorbe dans les joies de l'intellectualité pure ; seul le crucifix sur la table affirme que la raison ne s'écarte pas de la foi, et les sièges préparés pour des amis ou des disciples attestent que cette raison n'est ni hautaine, ni égoïste. Dans cette chambre spacieuse, confortable, où un Italien — tel Carpaccio — aurait réclamé un peu d'élégance et d'art, se préparent les forces qui conduiront le monde. Ces forces ne sont pas aveugles ; du moins Dürer, dans la pièce que nous appelons la *Grande Fortune* (B. 77) et qu'il avait, lui, dénommée la *Némésis*, affirme sa foi dans la Justice sereine et réfléchie qui plane sur les vallées et les collines où s'agitent les hommes.

Ici la pensée a pris une élévation singulière : la voici qui s'entoure de replis et devient presque inaccessible. Sans doute, l'on a essayé d'interpréter le *Chevalier et la Mort* (B. 98) (fig. 25) et la *Mélancolie* (B. 74) (fig. 26), les deux plus hautes expressions du génie de Dürer. Une division psychologique courante classait alors les hommes entre quatre divers tempéraments. Dürer avait adopté ce système et il en a donné une illustration célèbre dans les *Quatre Apôtres* du musée de Munich, qui furent son testament de peintre. Il est vraisemblable qu'il aura songé à traduire aussi par le burin ces aspects multiples de l'activité humaine et que le *Chevalier et la Mort* et la *Mélancolie* sont, avec le *Saint Jérôme dans sa cellule*, des pages de ce cycle demeuré inachevé. Mais définir le thème général de ces œuvres ne les dépouille pas de leur profondeur mystérieuse et géniale. Le chevalier qui, sans se laisser effrayer par la Mort qui l'assaille, par le diable qui le suit, s'engage dans la route qu'il s'est assignée, imperturbable, sûr de son cheval, de son chien, de sa lance, est, sans doute, une image de la résolution inébranlable, peut-être celle du devoir

accompli sans défaillance, mais l'horreur secrète de la scène, sa beauté plastique et sa complexité pittoresque, les intentions de l'artiste, comme



D'après l'héliogravure Amand-Durand.

Fig. 25. — Albert Durer. Le Chevalier, la Mort et le Diable (1513) (B. 98) (réduit).

la saveur de l'exécution adéquate, ne se définissent pas par des mots et atteignent les régions de l'âme où le verbe ne pénètre pas.

Michelet a consacré à la *Mélancolie* une page admirable, greffant ainsi le chef-d'œuvre sur le chef-d'œuvre. Il y a vu les angoisses de la pensée moderne à peine dégagée alors des étais traditionnels, cherchant dans la science mal définie un appui que celle-ci ne pouvait lui donner

encore. Dürer s'était commenté lui-même lorsqu'il écrivait : « Par un penchant inné de notre nature, nous voudrions beaucoup savoir et posséder la vérité sur toutes choses. Mais notre intelligence obtuse ne peut atteindre la perfection de l'art, de la vérité, ni de la sagesse ; » ou encore : « Le mensonge est au fond de nos connaissances, et les ténèbres nous enveloppent si impitoyablement que, même en tâtonnant, nous bronchons à chaque pas. » Ainsi la pensée trébuchait à la veille de la Réforme religieuse et de la Renaissance scientifique. Mais la robuste femme aux ailes d'aigle, dans laquelle Dürer a personnifié cette inquiétude, ne renonce pas : l'horizon sinistre est rayé par l'arc-en-ciel d'espérance, l'Amour assoupi n'est pas mort et la main n'a pas quitté le compas. La page est sublime par le cerveau qui l'a conçue et par la sûreté de l'exécution. Jamais la gravure n'a eu à exprimer conception plus géniale, jamais elle ne s'est associée d'une façon plus absolue à la mentalité d'un artiste [1].

Le maître capable de ces élans vertigineux ne s'est jamais isolé dans le sentiment d'une supériorité dédaigneuse ; nul, au contraire, n'a songé autant que lui à partager fraternellement avec la foule celles de ses pensées par lesquelles il communiait avec elle. L'*Enfant prodigue* (B. 18) sollicite une pitié générale. Des sujets empruntés à la vie populaire, le *Joueur de cornemuse* (1514) (B. 91), ou la *Danse des paysans* (B. 80) rappellent les essais de Martin Schön et indiquent des thèmes que bientôt d'autres reprendront à loisir. Mais ici le burin paraît souvent à Dürer un instrument trop raffiné. Pour des exposés plus familiers, il adopte un langage plus simple et fait appel à la gravure en bois.

A. Dürer ne paraît pas s'être préoccupé de perfectionner la technique du bois; il s'est contenté de l'habileté des artisans de Nuremberg, tout au plus les a-t-il dirigés; il semble même qu'il ait été parfois médiocrement servi. Il n'y a pas de progrès technique appréciable, du frontispice de la *Chronique universelle* à ses œuvres. Son effort — capital chez un maître si complexe — a été de subordonner sa conception aux exigences du procédé : de dessiner pour le bois comme un musicien compose pour un instrument déterminé. Il a renoncé au détail, se contentant de marquer les ensembles, d'accentuer les traits essentiels et a désiré une clarté qu'il a progressivement conquise. Ce parti pris, l'absence d'un travail matériel permettaient une exécution rapide. Dürer a pu imaginer des scènes plus amples, il a pu développer sa pensée en suites : l'*Apocalypse* en 15 feuil-

[1] Il faudrait près de ces pièces, analyser encore L'*Alchimiste endormi* (B. 76).

lets (1498) (B. 60-75); la *Grande passion* en 12 feuillets (B. 4-15), la *Petite passion* en 37 (B. 16-52), la *Vie de la Vierge* en 20 (B. 76-95), publiées, toutes trois, avec une réédition de l'*Apocalypse* en 1511, mais préparées



Fig. 26. — Albert Dürer. La Mélancolie (1514). (B. 74), réduite.

de longue date. Il a pu aussi élargir les scènes qu'il esquissait à grands traits, enrichir la composition par un plus grand nombre de personnages, un horizon plus étendu, un luxe de fabriques et de décor, de vastes ordonnances architecturales, satisfaire son goût germanique de rinceaux, d'arabesques et de guirlandes florales.

De tels développements étaient faits pour toucher les âmes simples et Dürer s'adressait à elles par les sujets qu'il leur proposait. Les visions de l'*Apocalypse* avaient une actualité véritable dans les années où l'Allemagne attendait la prédication de Luther. La gravité puérile avec laquelle Dürer s'est attaché à traduire littéralement les images les plus singulières du livre mystique était intelligible à tous : la bête, la prostituée, le colosse au pied d'argile nourrissaient l'imagination théologique, et les *Quatre cavaliers* (B. 64) qui traversent l'horizon, répandant la terreur sur la terre et par le ciel, ne formaient pas alors seulement une image géniale : ils annonçaient des révolutions prochaines. Que nous puissions encore admirer ces pages, qu'elles ne soient pas écrasées par leur appareil scolastique, cela seul dit le génie de l'artiste.

Les deux *Passions* et la *Vie de la Vierge* nous sont plus complètement accessibles. Dürer y développe une pitié émue et humaine et, si la vie du Christ lui inspire des pages sublimes, c'est pour la vie de la Vierge qu'il compose le chant le plus harmonieux. Rien de plus délicieux que la *Naissance de la Vierge* (B. 80) (fig. 27) ou le *Repos de la Sainte Famille* [B. 90], de plus solennel et de plus intime que la *Rencontre de Joachim et de sainte Anne sous la porte d'or* (1509) (B. 79), pas de page plus recueillie que la *Mort de la Vierge* (1510) (B. 93).

Ces œuvres sereines et confiantes où Dürer déploie sa verve avec une abondance magnifique ne sont pas les seules qu'il ait confiées au bois. Il a exécuté pour Maximilien deux grands travaux décoratifs : l'*Arc triomphal* et *le triomphe* (B. 138 et 139), et répondu aux intentions de l'empereur par la magnificence et le goût des ordonnances : il a fait encore de grandes pièces religieuses isolées. Exceptionnellement il a livré au bois des pensées plus complexes ; ainsi dans l'*Hercule et les chevaliers* (B. 127).

Dans les dernières années de sa vie, alors qu'il avait presque renoncé à peindre, A. Dürer reporta à la gravure son génie de portraitiste. Il ne créa pas le portrait gravé, que l'on avait pratiqué dès les origines, mais il lui donna une forme parfaite et montra par là tout ce que les artistes pouvaient en attendre. Le portrait de *Maximilien* (B. 153) en bois, surtout les admirables effigies de *Frédéric le Sage* (1520) (B. 104), de *Pirkheimer* (1524) (B. 106) comptent parmi les merveilles iconiques (fig. 28) ; du prince qui le protégeait, du patricien humaniste qui fut l'ami de toute sa vie, Dürer a tracé des images impérissables.

Entouré de disciples, protégé par l'empereur Maximilien, admiré par Raphaël et Jean Bellin, reçu triomphalement dans les Flandres, A. Dürer



Fig. 27. — Albert Dürer. La naissance de la Vierge (B. 80). Fac-similé réduit.

fut placé par ses contemporains au rang où la postérité l'a maintenu. Ses œuvres, copiées en Italie, en Allemagne, admirées par tous ceux qui manient un burin, même par ceux dont le goût est le plus opposé aux tendances germaniques, ont une portée classique et universelle.

IV. — Nous avons, tout à l'heure, fait allusion aux travaux commandés par Maximilien. Celui-ci voulut laisser à la postérité par les vers, la prose, par l'image, le souvenir d'un règne fort long, mais assez vide. Pour lui complaire, A. Dürer dessina une gigantesque composition allégorique l'*Arc triomphal*, qui, gravée sur bois en 92 planches, constituait un ensemble de 3m,40 sur 2m,42. L'empereur et sa famille, les vertus du prince, les événements historiques de son règne s'y trouvaient figurés. Puis, sur un texte élaboré par Pirkheimer, A. Dürer dessina un *Char triomphal* qui fut gravé en bois, en 1522, sans doute, par un des meilleurs artisans du temps, Jérôme Resch. Pour représenter Maximilien sur un char splendide traîné par des chevaux aux harnachements luxueux, pour figurer les vertus dont la liste fort longue avait été dressée par son ami, Dürer a déployé une imagination, une fantaisie, un sens décoratif exquis.

L'empereur cependant se croyait poète. Il composa, aidé de son secrétaire, un poème allégorique où il célébrait son propre mérite. Ce poème, le *Theuerdanck*, fut imprimé avec un soin typographique extrême et illustré de gravures en bois dessinées par Hans Schaüflein. Hans Schaüflein, ami et disciple de Dürer, était un artiste médiocre, très inégal et fort fécond. Il avait illustré plusieurs ouvrages religieux, composé des scènes de l'Ancien, du Nouveau Testament, de l'Apocalypse, propres surtout à faire ressortir le mérite de Dürer ; il n'était intéressant que lorsqu'il reproduisait les personnages et costumes de son temps, ce qu'il faisait avec fidélité, sinon finesse. C'est le mérite qui recommande une suite : les *Danseurs des noces* (B. 103). Dans le *Theuerdanck*, ses dessins, qui furent exécutés sur bois sans grand soin, offrent de naïfs paysages montueux de l'Allemagne du Sud, des scènes de cour, de tournois, de guerre, de duels, surtout des chasses de toutes sortes — c'était là, on le sait, la passion favorite de Maximilien. Tout cela, en somme, bien pauvre, sauf dans les exemplaires enluminés et dorés.

L'empereur rencontra un interprète d'autre envergure, lorsqu'il s'adressa à Burgmair pour illustrer un ouvrage en prose : *Der weiss Kunig*, consacré encore à son inépuisable mérite. Burgmair, né à Augsbourg en 1473 et par

conséquent presque absolument contemporain de Dürer, n'était pas un cerveau complexe, mais c'était un artiste habile, fin observateur, doué

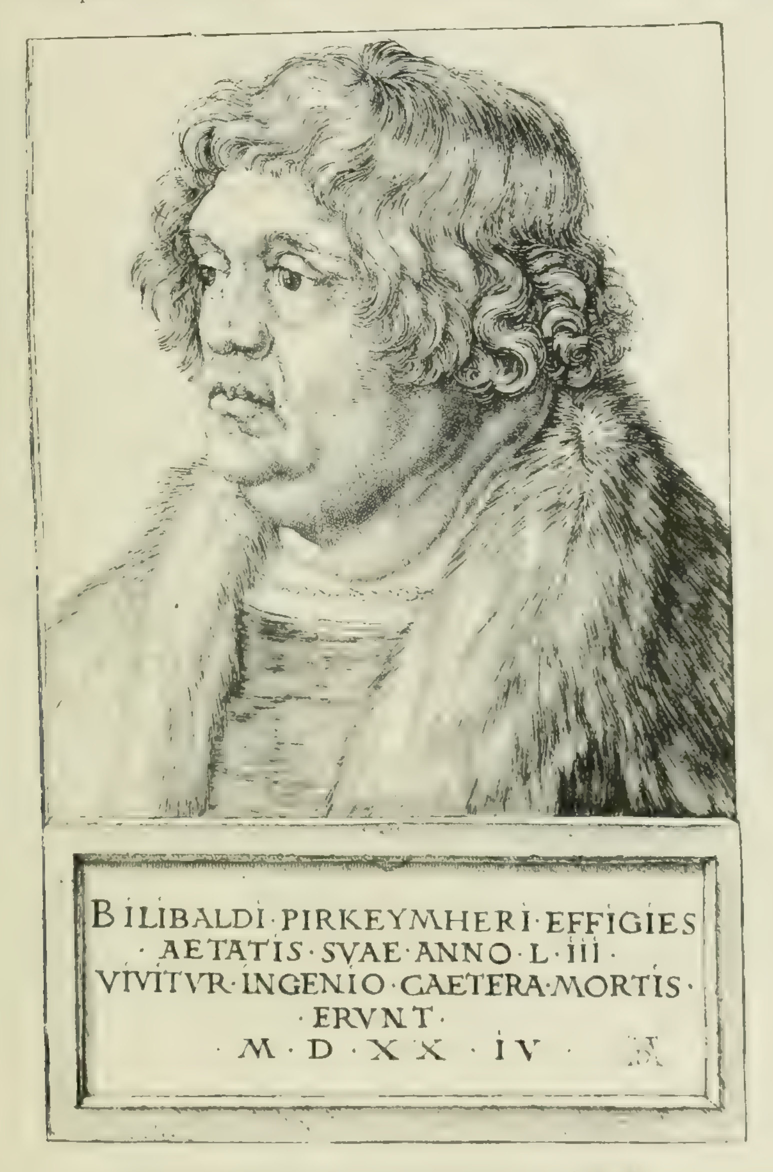


Fig. 28. — Albert Dürer. Pirkheimer (1524). (B. 106).

d'un sens décoratif remarquable. En feuilletant son œuvre gravé en bois, on rencontre plus d'une page de premier ordre, d'amusantes allégories des vertus et des vices (B. 48-62), les trois bons juifs, païens, chrétiens

B. 64-69) — thème déjà ancien — affublés tous du costume germanique, que revêtent aussi à l'occasion les héros de l'antiquité, des saintes d'une jolie facture, un magnifique *Saint Georges* (B. 23). Maximilien lui commanda successivement sa *Généalogie* (B. 79) pour laquelle Burgmair dessina 77 estampes, les *Saints et les saintes* (B. 82) de sa famille, 119 dessins, les illustrations du *Weiss Kunig* (B. 80), 237 planches pour lesquelles Burgmair eut probablement des collaborateurs, mais dont il signa tout au moins 92 de son monogramme, enfin un *Triomphe* [B. 81] pour lequel furent encore tracés 135 dessins.

Malheureusement pour Burgmair et pour l'art, Maximilien s'était avisé trop tardivement du rôle de mécène. Il mourut avant l'achèvement du *Weiss Kunig* et du *Char de Triomphe*. Charles-Quint ne s'en soucia pas et c'est seulement à la fin du XVIIIe siècle que, les planches gravées ayant été retrouvées, les deux ouvrages furent publiés. Jusqu'à cette époque on ne les connut, le premier que par quelques épreuves d'essai, le second par trois exemplaires, dont l'un, après avoir appartenu à Mariette, est au Cabinet des Estampes. Or Burgmair qui avait, dans la *Généalogie* et dans les *Saints*, usé sa verve d'une façon assez vaine à varier les effigies légendaires, problématiques ou lointaines des ancêtres de son protecteur, a déployé dans le *Weiss Kunig* le talent le plus pittoresque, ordonnant avec clarté, dignité ou ampleur, habillant bien ses personnages, vraiment à son aise dans l'art officiel, et ses dessins ont été traduits par des artisans particulièrement habiles qui ont donné au bois une délicatesse, une richesse de nuances nouvelles (fig. 29). Le *Char Triomphal* a toute la magnificence d'un cortège d'apparat ordonné pour un prince puissant : les équipages des chasses, les musiciens, les bouffons, les quadrilles interminables de chevaliers armés pour un tournoi, les délégués des pays vaincus, les porte-étendards des provinces se succèdent, lassant par leur nombre et leur splendeur, l'admiration du spectateur, mais non pas la verve de l'artiste qui les a dessinés avec une même sûreté. Les 17 artisans graveurs dont les marques ou signatures ont été retrouvées au dos des planches originales, ne méritent pas un moindre éloge pour la beauté de leur travail.

V. Au moment où s'exécutèrent ces chefs-d'œuvre, Holbein encore tout jeune venait de dessiner un encadrement de titre (1516) et une marque (1517) pour les Froben [1].

[1] En 1522, Holbein dessinait pour *La Cité de Dieu* de saint Augustin un frontispice d'une

Holbein appartient à peine à l'histoire de la gravure. A la rigueur il devrait en être écarté : on sait positivement qu'il n'a jamais gravé et l'on



Fig. 29. — Hans Burgmair. Planche du Weiss Kunig (B. 80).

connaît le nom de l'artisan qui a taillé les bois de l'*Alphabet de la mort* et des *Simulachres de la mort* (fig. 30). Cet artisan s'appelait Hans Lützelburger et il mérite une place d'honneur parmi les ouvriers les plus habiles. Jamais

richesse aimable. Les *Images de la Bible* et les *Simulachres de la mort* furent d'abord imprimés à Bâle dès 1530 ; ils furent publiés à Lyon chez les Trechsel en 1538.

1. L'*Alphabet de la mort* fut utilisé dans un Nouveau Testament de 1526.

la gouge ne fut maniée avec plus de précision ou de délicatesse, jamais le poirier creusé ne donna image plus nette ; mais, et c'est par là que Holbein nous appartient, jamais artiste ne se préoccupa avec tant de sollicitude de préparer la tâche à son traducteur. Rien de plus simple et plus approprié que les images de la Bible. L'esthéticien relève la richesse, la variété de composition de ces images minuscules, la noblesse de la conception, la pureté du dessin, la vie partout répandue : il admire leur





Fig. 30 — Holbein. Les simulacres de la mort.

caractère classique et universel presque entièrement dépouillé de particularisme de pays et d'époque ; le graveur s'étonne de la lisibilité absolue de l'image, de la science dépensée à renfermer tant de choses en un cadre si réduit, du choix de la ligne décisive et de l'indication compréhensive. Pour citer un seul de ces petits chefs-d'œuvre : quelle composition plus pleine que celle où, près d'Ève qui allaite Caïn, Adam bêche la terre, escorté par la Mort.

Le drame de la mort, on sait la place qu'il tint dans les imaginations du xve et du xvie siècle. Les arts répétaient à l'envi ce thème inépuisable, développé par les prédicateurs, que les coups de la Camarde frappent à l'improviste les imprudents séduits par les plaisirs du monde et oublieux de leur salut. Ces avertissements inscrits sur le Campo Santo de Pise comme au charnier des Innocents, Holbein les voyait peints au cimetière de Bâle en 1441. L'écho du Carnaval de Florence de 1511, où

Piero di Cosimo et Andrea del Sarto avaient organisé une mascarade lugubre, était peut-être arrivé jusqu'à lui. Les graveurs n'avaient pas négligé un motif aussi favorable. En 1499 Mair avait, au burin, recommencé avec âpreté le sermon pisan. Au temps même d'Holbein, un graveur sur bois anonyme, peut-être Schaüflein, avait dans une grande composition magnifié le même sujet qu'Holbein put voir encore analysé en multiples épisodes, dans les encadrements des livres d'Heures parisiens.

Ce qui avait été ainsi dit et répété à satiété, Holbein le redit à son tour, mais il le fit avec une autorité et une simplicité jusqu'à lui inconnues. Il a, dans ces images ingénieuses, variées, d'une observation si directe, d'une vérité parfaite, une mesure classique qui frappe avant tout. Sobriété d'expression et de sentiment : la Mort, si soudaine, si fréquente, n'inspire pas d'horreur : ironique, vengeresse ou libératrice, ceux-là seuls qu'elle touche en sont surpris. Pour l'exécution, impression semblable d'un dessin qu'on ne saurait modifier sans péril, et auquel on ne saurait rien retrancher, dessin totalement, absolument, livré par le bois.

Tandis qu'auprès d'Holbein, Urse Graf à Bâle [1], et Nicolas Manuel à Berne [2] exerçaient pour le bois un talent honorable, à Strasbourg un maître dont le nom resta longtemps mystérieux, Waechtlin, dit *Pilgrim*, ou encore le *Maître aux bourdons croisés*, pratiquait le camaïeu dont on le dit le créateur, et qui fut employé dès le début du XVI[e] siècle, par la plupart des graveurs allemands, par Dürer dans le magnifique portrait de *Warnbuhler* (1522) (B. 155), comme par Baldung Grün et Cranach. Waechtlin, en lui contestant même le mérite d'un initiateur, reste tout à fait intéressant et par son métier et par son inspiration. Il pratique le camaïeu à deux planches — le seul connu par l'Allemagne de son temps — avec un sentiment coloriste très exact. D'autre part, il s'inspire de préférence de l'antiquité classique et marque une prédilection pour le nu, mais *Alcon délivrant son fils du serpent* (B. 9), *Pyrame et Thisbe* (B. 7) ou *Orphée* (B. 8) gardent une saveur germanique accompagnée de quelque rudesse.

VI. — Cette saveur s'exhale, plus âpre encore, de l'œuvre des maîtres qui vécurent alors en Souabe, en Bavière, en Saxe, de Baldung Grün, d'Altdorfer, de Lucas Cranach.

[1] Urse Graf, orfèvre et graveur, a composé des scènes religieuses : suites pour la Passion (B. 2 et 3), pour les évangiles (B. 5), d'un sentiment très germanique et d'une facture [illegible].

[2] Nicolas Manuel Deutsch (1484-1530), qui peignit à Berne une *Danse des morts*, de 1516 à 1521, grava en bois les *Vierges sages et les vierges folles* (B. 1 à 10).

Ceux qu'intéresse seule la beauté italienne se détournent d'images où ils ne peuvent voir que bizarrerie étrange et parti pris de laideur, mais celui qui les aborde avec une sympathie plus compréhensive, y découvre une pensée artistique puissante et un culte intense de la vie.

Hans Baldung Grün était né aux environs de 1470 à Gmünd en Souabe : il fut l'ami plus que le disciple de Dürer. Maître d'une originalité absolue, il exprime avec une verve fruste, sauvage, une pensée fermée à l'au-delà, mais toute passionnée de naturalisme. Le bois traduit son dessin par des traits noirs, violemment heurtés (fig. 31); le camaïeu en fait ressortir parfois toute la vigueur. *Adam et Ève* (B. 1-3) lui apparaissent dans l'humanité primitive et toute animale ; nul n'imaginerait un *Saint Sébastien* (B. 36-37) comme il l'a conçu. Dans la *Descente de croix* [B. 5], dans la *Conversion de saint Paul* (B. 33) l'audace des raccourcis, la science prime-sautière et intempérante dégénèrent en confusion. Qu'il interprète une fable mythologique, il la voit avec une spontanéité immédiate et comme un triomphe de la chair, ainsi les *Parques* (1513) (B. 44), ainsi le *Bacchus ivre* (B. 45). L'animalité triomphante s'exprime dans les *Chevaux* (B. 56-58). La pièce capitale est un camaïeu de toute beauté : les *Sorcières* (1510) (B. 55). Le sabbat des légendes populaires avec ses monstrueux mystères, le grouillement et l'orgie de la vie organique y revêtent une splendeur dramatique : nulle illustration plus complète pour une nuit du Walpurgis.

A. Altdorfer n'a pas une telle envergure, mais il est d'une race semblable. Né en Bavière en 1488, il s'établit à Ratisbonne ; il y vécut considéré, occupa des fonctions municipales et fut même élu bourgmestre, honneur qu'il déclina. Graveur au burin, il avait vu des estampes de Marc-Antoine puisqu'il en copia quelques-unes, mais la façon singulière dont il le fit montre qu'il ne lui avait emprunté que des procédés techniques (B. 33, 34, 41). Des pièces minuscules, inspirées par les livres saints ou par une mythologie que n'embarrasse aucune tradition, sont savoureuses, en dépit d'incorrections grossières. L'intérêt va à deux estampes un peu plus grandes que recommande d'abord la délicatesse aisée de leur facture : un *Christ en croix* [B. 8] (fig. 32) qui subit son supplice au milieu d'un paysage bavarois, tout hérissé de sapins : le Dieu, insensible à sa propre souffrance, incline son corps douloureux vers la Vierge évanouie ; un *Saint Jérôme* (B. 22), que, par une innovation saisissante, l'artiste montre debout, marchant vers le spectateur et escorté par le lion traditionnel qui le suit comme un chien familier. Altdorfer a déployé une verve spontanée, piquante dans les dessins qu'il confiait aux tailleurs de bois, soit



Fig. 31. — Hans Baldung Grün. Saint Jean. B. 10. [illegible]

qu'il glorifie *Saint Christophe* [B. 53 et 54] ou *Saint Georges* [B. 55], soit qu'il raconte la *Décapitation du Baptiste* [B. 52].

Lucas Cranach (1470-1553), le peintre des électeurs de Saxe, a manié exceptionnellement le burin, mais il a beaucoup travaillé pour le bois et y a déployé tout son génie, un des plus rares et des plus particuliers qui aient jamais été. La *Pénitence de saint Jean-Chrysostome* (1509) [B. 1], gravée sur cuivre, est un hommage presque direct rendu à A. Dürer, mais fait regretter par sa virtuosité technique que l'artiste n'ait pas persévéré en cette voie. Les bois sont le jeu magnifique d'une verve exubérante et saine qui vivifie toute chose, soit qu'il s'exprime par le dessin seul, soit qu'il emprunte le concours du camaïeu.

Adam et Ève (1509) [B. 1], entourés de tous les animaux de la création, chantent un hymne à la vie universelle. La ronde délicieuse que les anges forment autour de la sainte Famille dans le *Repos en Égypte* [B. 3 et 4] (fig. 33), sujet deux fois repris avec le même bonheur, a la même vibrante allégresse. Par contre, dans une suite de la *Passion* (1509) [B. 6-20], malgré quelques belles pages, Cranach reste souvent au-dessous du drame et ne parvient pas à illuminer la figure du Christ ; mais voici une suite d'*Apôtres* [B. 22-36] bien simples dans leurs larges tuniques, bien graves et surtout pleinement germaniques. Un *Saint Georges* superbe [B. 64] a pris ressemblance du prince Jean le Constant. La férocité d'une époque rude se satisfait à décrire les *Supplices des martyrs* [B. 37-48], série dont se rapproche la plus extraordinaire *Décollation du Baptiste* [B. 61], où, sous le regard curieux de Salomé et de ses compagnes, le mangeur de sauterelles à genoux attend impassible que son bourreau, lansquenet massif, ait dégainé. Aux légendes de son temps, Cranach emprunte l'aventure d'*Alfred III de Murcie* (1508) [B. 114] ; il effraye les petits enfants avec l'*Homme sauvage* [B. 115] qui dévore petits et grands. Mais il sent fort peu l'antiquité et sauf une *Vénus* (1508) [B. 118], dans laquelle il exprime son idéal de beauté, il ne lui emprunte rien qui vaille. C'est qu'il est un des plus fervents adeptes et artisans de la Réforme, qu'il fait à la fois œuvre d'art et de piété. A maintes reprises, par le cuivre [B. 5 et 6] (1520 et 1521), par le bois [B. 147-152] il popularise l'effigie de Luther ; il fait connaître aussi Melanchthon [B. 153 et 154].

VII. — Admirable époque et unique dans l'histoire de l'art allemand que celle où Albert Dürer, Holbein, Baldung Grün, Cranach, produisaient à l'envi des chefs-d'œuvre, où le cuivre, le bois, étaient portés à leur perfec-

tion, où la sève germanique circulait librement, sans que les leçons de l'Italie en eussent encore altéré l'essence. Point culminant dont nous descendons



Fig. 32. — A. Altdorfer. Crucifixion (B. 8).

dès le milieu du XVIe siècle, avant de rouler, au seuil du XVIIe, vers une complète décadence.

C'est à Nuremberg surtout, sous l'égide d'A. Durer que se forma la

pléiade des petits maîtres. On les nomme ainsi, soit pour mesurer leur talent, soit à cause des dimensions minuscules qu'ils ont affectées pour leurs œuvres. Armés d'un métier magnifique, leurs prédécesseurs leur laissaient encore un champ où ils avaient à peine glané, l'observation de la vie contemporaine, et surtout de la vie populaire. Ils fournirent aux armuriers, aux orfèvres, des modèles d'objets précieux ou d'ornementation.

Malheureusement l'Italie exerça sur eux un mirage irrésistible. Devant les œuvres de Raphaël et de Marc-Antoine, l'Allemagne se reniait elle-même : elle renonçait à ses vertus propres pour singer la beauté romaine. Les petits maîtres firent le pèlerinage des Alpes, ils se guindèrent vers un idéal étranger de beauté plastique ; ils copièrent, imitèrent à l'envi, d'une façon passable ou grotesque, la *Lucrèce* de Marc-Antoine. Par là, ils furent incités à chercher leur inspiration dans le paganisme. Or, c'était le moment où la Réforme triomphait : peu favorable aux artistes, elle les eût tolérés s'ils s'étaient mis au service de la religion et les eût soutenus de son souffle. En s'écartant d'elle, ils se discréditèrent. Enfin ils voulurent imiter la technique de Marc-Antoine et, s'ils le firent parfois avec adresse, l'art ne gagna rien à l'amalgame des factures italienne et germanique. Ils traitèrent des sujets isolés, mais, souvent aussi, des suites en plusieurs estampes : suites tirées de l'Écriture, histoire de Joseph, de Job, Parabole du mauvais riche : suites antiques ou allégoriques : les planètes, les vertus, les vices, les mois, les jours. Ils se rencontrent et se répètent fréquemment dans les mêmes cycles.

Barthel Beham (1502-1540) offrit le type exceptionnel d'un talent prédisposé à recevoir les influences méridionales. Romaniste par tempérament et non par mode, il sut, avec un beau métier sobre, savant et savoureux, exprimer le culte de la forme : *Apollon et Daphné* [B. 25], *Lucrèce* [B. 14], *Cléopâtre* (1524) [B. 12], surtout des combats antiques en forme de frise [B. 16-18], ont à peine une saveur de terroir ; en même temps il gardait la fraîcheur de son âme germanique, gravait avec tendresse des Vierges maternelles, ainsi la délicieuse *Vierge à la fenêtre* [B. 8] (fig. 34) et redisait, sous des formes nouvelles et ingénieuses, la hantise de la mort [B. 27,28,31,41]. En 1531, il signait un magistral portrait de *Charles-Quint* [B. 60]. Il mourut, trop jeune, dans l'Italie qu'il aimait.

Son frère aîné, Hans Sébald Beham (1500-1550), qui copia souvent, non sans les alourdir, les estampes fraternelles, se débattit entre l'italianisme



Fig. 33. — Lucas Cranach. Le repos en Égypte (B. 3). [illegible]

et ses instincts germaniques. Capable des pires erreurs, signant une *Didon* (1519) [B. 80], une *Cléopâtre* (1529) (B. 76) grotesques, il déploya les ressources d'une imagination habile pour raconter les *Travaux d'Hercule* (1542) (B. 96-107), surtout pour personnifier, non sans bonheur, les *Planètes* (B. 113-120), ou les *Arts* (B. 121-127). Pour nous il est vraiment intéressant quand reparaît l'empreinte atavique : celle-ci s'amalgame inconsciemment à ses leçons exotiques dans l'*Enfant prodigue* (1540) (B. 31-34), ou la *Justice de Trajan* (B. 82). Des scènes de mœurs ont une spontanéité et une verdeur amusantes : la suite des *Noces du village* (1546) [B. 154-163] (fig. 36), développement d'un thème de Dürer, se déroule empreinte d'une grosse joie, écrite d'un style très sûr. H. S. Beham avait été, en 1525, expulsé quelques mois de Nuremberg pour ses mœurs dissolues, que reflète parfois son œuvre.

Nul ne mit plus d'application que Georges Pencz († 1550) à acquérir la science transalpine. Élève, en Italie, de Marc-Antoine, il s'assimila la manière de son maître au point que la paternité d'une pièce célèbre : le *Massacre des Innocents*, d'après Raphaël, l'estampe au *chicot*, est contestée entre le maître et l'élève. Mais, livré à lui-même, il échouait misérablement à illustrer les *Triomphes* (B. 117-122) de Pétrarque, ou bien il retombait dans les traditions qu'il avait abjurées et mêlait par des juxtapositions bizarres, aux draperies antiques, les costumes, les modes et les types de son temps.

De pareilles confusions se relèveraient dans l'œuvre de Brosamer qui grava de très jolis morceaux : *Bethsabé* (B. 3), le *Baiser* (1549) [B. 16], le *Lai d'Aristote* (B. 18) et un remarquable *Livre de vases* pour les orfèvres. L'incertitude apparaît à son comble chez Jacques Binck, († 1568 ?), de Cologne, grand voyageur qui courut de l'Italie au Danemark, copiste enragé, fécond et médiocre, qui passait avec désinvolture de la contrefaçon de Caraglio à celle de Dürer.

Dans cette tourmente on sait gré à Aldegrever (1502-1558?) d'être resté très allemand, non qu'il n'ait pas sacrifié au goût régnant, mais on lui pardonne d'avoir gravé, lui aussi, des *Travaux d'Hercule* (1550) [B. 83-95], *Marcus Curtius* (1532) (B. 68), ou *Pyrame et Thisbé* (1553) (B. 102), parce qu'il su, dans ses meilleures pièces, préserver le métier qu'il tenait de son maître Dürer et oublier les suggestions étrangères. Il reste national dans la suite de l'*Histoire de Joseph* (1528-1532) (B. 18-21), la *Parabole du mauvais riche* (B. 44-48), il l'est surtout dans de beaux portraits et dans ses *Danseurs des noces* (1558) (B. 144-151). Les danseurs ne sont

pas ici des paysans, ce sont des seigneurs et des dames et les proportions d'une sveltesse exagérée qu'aime Aldegrever, leur donnent, non moins que l'aisance de sa facture, une parfaite élégance.

Cette période de désarroi vit pourtant se définir la technique de l'eau-forte. A. Dürer, nous l'avons vu, avait créé l'eau-forte sur fer. Les effets



Fig. 34. — Barthel Beham. La Vierge à la fenêtre (B. 8).

qu'il en obtenait ressemblaient à ceux que donne le bois : il y avait là une application intéressante pour l'art et aussi pour le commerce des estampes. Les frères Hopfer d'Augsbourg reprirent la même pratique. Deux d'entre eux, Jérôme et Lambert, n'étaient que des praticiens copistes et plagiaires. Daniel, le seul qui fût doué d'originalité, subit les mêmes influences contradictoires que les petits maîtres. Les *Proverbes de Salomon* (B. 30) gravés, texte et dessins, reprenaient pour le fer les pratiques de la xylographie. La plus notable entreprise, la reproduction des

œuvres de Mantegna (B. 47 et 48) aboutit à de lamentables caricatures.

L'eau-forte sur cuivre, déjà annoncée par A. Dürer lui-même, pratiquée exceptionnellement par H.-S. Beham et par Altdorfer, prit conscience de ses destinées avec Hirschvogel et Lautensack. Aug. Hirschvogel (1503?-1552), personnage inventif, ingénieur, graveur, émailleur, grava de curieuses chasses à l'ours (B. 24), au sanglier (1545) (B. 23), mais surtout de jolis paysages, légers, d'une exactitude naïve quasi-japonaise (fig. 35), où le premier en Allemagne — mais après Lucas de Leyde — il se soucia de perspective aérienne. H. S. Lautensack (1524-1563) fit des portraits d'une vigueur intense dans lesquels il associait les deux techniques : gravant au burin la presque totalité de la planche, réservant pour l'eau-forte des échappées de perspectives sur la campagne. Surtout, il fit à l'eau-forte pure des paysages, paysages plus riches que ceux de Hirschvogel : vastes panoramas, montagnes couvertes de forêts et de fabriques, villes et villages, avec des lointains vaporeux et légers.

VIII. — Les perfectionnements techniques, en rendant plus varié et plus aisé le travail du graveur, ne servirent pas la cause du grand art. La deuxième partie du XVIe siècle offrit une production intense, mais, si cette abondance n'est pas uniquement médiocre, elle témoigne du moins de visées peu élevées. Les artistes se contentèrent de satisfaire une clientèle curieuse de vignettes, de fournir aux orfèvres les modèles que ceux-ci leur réclamaient chaque jour ; ils trouvèrent l'application de leur talent dans l'illustration du livre, et ce fut le moment où les planches sur cuivre commencèrent à se substituer au bois. Nuremberg demeura le centre de ce mouvement ; mais les traditions de Dürer étaient presque totalement oubliées : l'italianisme triomphait et il ne demeura du tempérament germanique que des instincts indélébiles. La vogue appartint alors à deux artistes, tous deux grands producteurs, Virgile Solis et Jobst Ammann.

Virgile Solis (1514-1562), dans une épitaphe ambitieuse, nous assure qu'il avait bien mérité par son talent le nom d'*Unique* (Solis) ; il ajoute qu'il mania le burin, la pointe, et dessina pour le bois. Son œuvre est énorme et fort inégal, il tint certainement une officine de gravure. Il produisit, selon le goût de son temps, des vignettes de dimensions minuscules, parfois isolées, le plus souvent formant des suites : scènes tirées de la Bible, les neuf Preux, les Muses, les signes du Zodiaque, les Planètes, les arts libéraux, les tempéraments ; d'une façon plus générale, toute idée, toute croyance, tout phénomène susceptibles d'être traduits allégorique-

ment et de préférence par des figures féminines. Quoi encore? des chasses, des soldats de différentes armes, des troupes en marche, voire des cartes à jouer. En tout cela il déploya, malgré ses défaillances, beaucoup de talent. Il avait montré son savoir-faire dans une grande pièce d'après

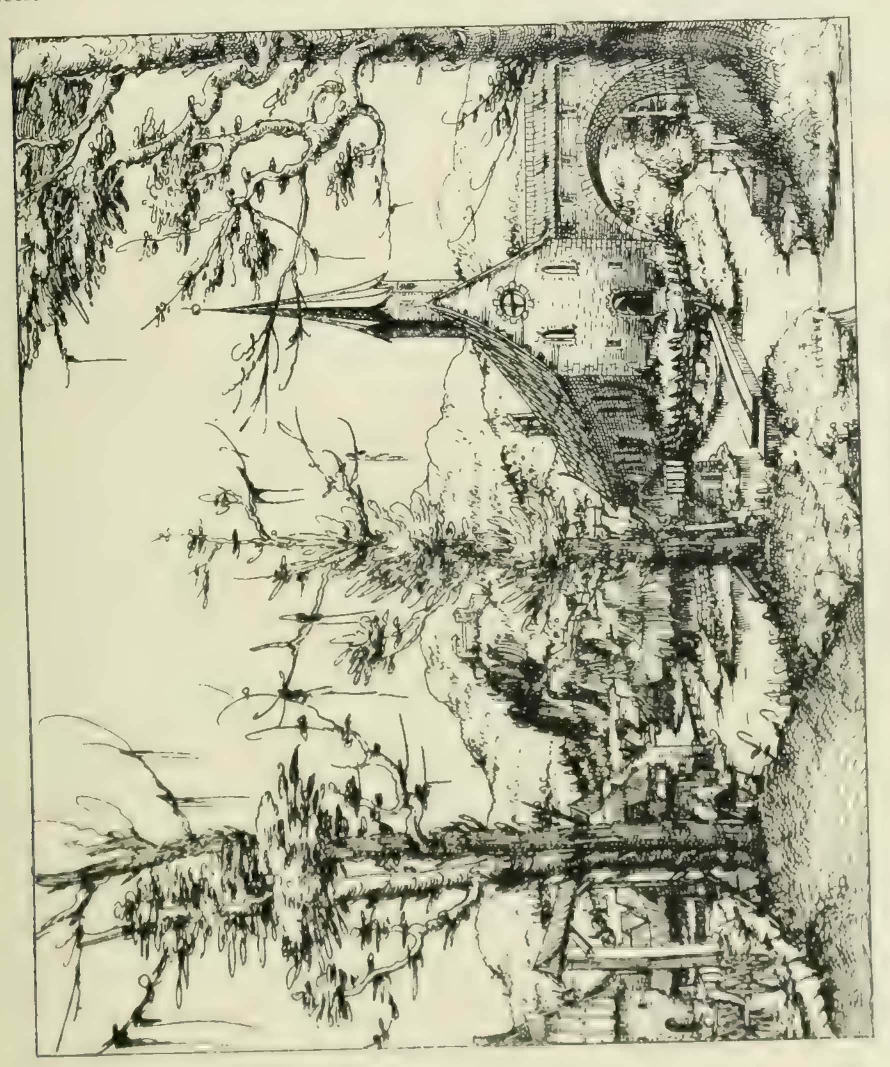


Fig. 35. — A. Hirschvogel. Paysage (1545). [B. 68].

Aldegrever : le *Bain des anabaptistes* (B. 265) ; ses vignettes sont d'une facture sèche, mais d'une invention riche, amusante ; il reprend, sans fatigue, vingt fois la même figure, en variant costume, attributs, encadrement ; il groupe ses compositions avec sûreté et déploie parfois comme de petits panoramas dans des estampes de forme oblongue, quatre à cinq

fois plus larges que hautes, coupe dont il sait tirer de très heureux partis, ainsi : la *Décollation de saint Jean-Baptiste* (B. 26). Il atteint souvent une clarté toute française. Illustrateur, il montre un talent pratique et simple ; quand il dessine des bois pour une Bible (B. 1), il leur garde l'aspect traditionnel et fruste ; pour les *Métamorphoses d'Ovide* [B. 7], au contraire, destinées à un tout autre public, il veut des dessins plus finis, capables de plaire à des humanistes et ne dédaigne pas de les copier du lyonnais Bernard Salomon.

Jobst Ammann, de Zurich, qui vécut lui aussi à Nuremberg (1539-1591), est loin d'avoir la même valeur artistique, mais c'est un inépuisable vignettiste et, si son talent italianisant offre peu d'intérêt, il a l'heur de porter les documents les plus précis et les plus variés sur la société de son temps. Sa virtuosité technique s'atteste par les entreprises énormes qu'il sut assumer. Il grava à l'eau forte une suite de 80 princes de Bavière [B. 9], suite fort médiocre, sans aucun doute, mais qui témoigne de l'aisance qu'avait à ce moment acquise le métier. Il dessina pour le bois, avec plus de bonheur, une immense allégorie du commerce [B. 25]. Il survit par ses *métiers* (B. 8) et ses *costumes* (B. 6 et 7). Tobias Stimmer (1534-1582), peintre et verrier, fit exécuter sur bois des dessins auxquels il avait donné, à défaut d'accent, une manière large et dont l'interprétation prouvait chez les praticiens des tendances de simplification et une sûreté remarquables.

Nulle période en apparence plus favorable pour la gravure allemande que la fin du XVIe siècle. Les artistes disposaient d'un métier facile et varié ; les événements se succédaient, passionnant la curiosité : guerres de Charles-Quint et de Philippe II, guerres de religion en France et dans les Pays-Bas et, par delà les mers, le monde agrandi, l'établissement des Européens en Amérique et dans les Indes. Malheureusement, d'une si riche matière l'on tira peu de profit, soit que le génie germanique fût épuisé, soit que l'intérêt des scènes représentées dispensât le public d'autres exigences. De grandes entreprises de librairie, comme *Les villes du monde* publiées à partir de 1572 par l'éditeur Lebrun, de Cologne, avec des planches au burin de François Hogenberg, les *Guerres civiles* gravées par ce même Hogenberg de 1559 à 1593, n'ont pas une autre valeur que n'en offrent nos revues illustrées. On ne trouvera pas d'autre mérite à la publication colossale des *Grands* et *Petits voyages*, commencée par Théodore de Bry (1528-1598), flamand établi à Francfort et poursuivie, avec des milliers de planches, jusqu'au cœur du XVIIe siècle. Plus intéres-

santes sont les planches d'ornement et d'architecture gravées à Strasbourg par Wendel Dietterlin (1541-1599) dans son *Architectura* (1593).

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux indiqués dans la bibliographie générale.

Ruttenauer. *Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit*, in-4°, Berlin.

Einblattdrucke des funfzehnten Jahrhunderts herausgegeben von Paul Heitz. Strasbourg.

Aumuller. *Les petits maîtres allemands*, Munich, 1881.

Lutzov. *Geschichte des Deutschen Kupferstiches und Holzschnittes*, in-4°, 1891.

Reinhold Freiherr von Lichtenberg. *Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkunstlern des XV-ten Jahrhunderts*, in-8°, Strasbourg, 1897.

I. — Max Lehrs. *Catalog der im germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV-ten Jahrhunderts*, Nuremberg, 1887.

Die Spielkarten des Meisters E. S. 1466 mit erl. Text von Max Lehrs, in-f°, Berlin, 1891.

Geisberg. *Das älteste deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten vor 1450 in Kupfer gestochen*, in-8°, Strasbourg, 1907.

Henry Hymans. *Le maître aux banderoles*. Gazette des Beaux Arts, 1887.

Max Lehrs. *Der Meister mit Bandrollen*, in-4°, Berlin, 1886.

Lionel Cust. *The master E. S. and the ars moriendi*, in-4°, Oxford, 1898.

Œuvre de Martin Schongauer reproduit et publié par Amand Durand, texte par Georges Duplessis, in-f°, Paris, 1881.

E. Galichon. *Martin Schongauer*. Gazette des Beaux Arts, 1859.

A. von Wurzbach. *Martin Schongauer*, in-8°, Vienne, 1880.

I. Wendland. *Martin Schongauer als Kupferstecher*, Berlin, 1907.

Scheibler. *Schongauer und der Meister des Bartholemäus*. Repertorium für Kunstwissenschaft, t. VII.

M. Lehrs. *Wenzel von Olmutz*, in-8°, Leipzig, 1889.

Daniel Burkhardt. *Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein*, Bale, 1888.

Geisberg. *Der Meister der Berliner Passion und Israhel von Meckenem*, in-8°, Strasbourg, 1903.

Geisberg. *Verzeichniss der Kupferstiche Israhel von Meckenem*, in-8°, Strasbourg, 1905.

II. — Cockerell. *Some german woodcuts of the Fifteenth Century*, in-4°, Hammersmith, 1897.

R. Muther. *Die Deutsche Bucherillustration der Gotik und Fruhrenaissance 1460 bis 1530*, in-4°, Munich, 1884.

Kutschmann. *Geschichte der deutschen Illustration*, in-4°, Goslar, 1900.

Baer. *Die illustrierten Historienbucher des XV-ten Jahrhunderts*, f°, Strasbourg, 1903.

D. Werner Weisbach. *Die Basler Buchillustration des XV-ten Jahrhunderts*, in-8°, Strasbourg, 1896.

Kristeller. *Die Strassburger Bucherillustration in den XV-ten und XVI-ten Jahrhunderten*, in-8°, Leipzig, 1888.

Rudolf Kautzsch. *Die Holzschnitte der Kolner Bibel von 1479*, in-8°, Strasbourg, 1896.

III. — Valentin Scherer. *Durer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 447 Abbildungen*, in-8°, Stuttgard, 1904 (édition française, Paris, 1908).

L'œuvre de Durer reproduit et publie par Amand Durand; texte par G. Duplessis, in-f°, Paris, 1877.

Leitschuk. *Durers Sämmtliche Kupferstiche*, in-f°, Nuremberg, 1900.

Lutzow. *Durers Holzschnittwerk in Auswahl*, in f°, Nuremberg, 1882.

Dürer Society. Reproduction of the original woodcuts. Introduction de Campbell Dodgson, in-f°, Londres, 1898-1903.

Thausing. *A. Durer* (trad. Gruyer), in-8°, Paris, 1878.

A. Marguillier. *A. Dürer*, in-8°, Paris, 1902.

Singer. *Versuch einer Dürer bibliographie*, Strasbourg, 1903.

M. Hamel. *A. Dürer*, in-8°, Paris, 1904.

F. Servaes. *A. Dürer*, Berlin, 1905.

T. S. Moore, *A. Dürer*, Londres, 1905.

K. von Rettberg. *Dürers Küpferstiche und Holzschnitte*, Munich, 1871.

Paul Weber. *Beiträge zur Dürers Weltanschauung. Eine Stüdie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronoymus im Gehaus*, Strasbourg, 1900.

Dollmayr. *Albrechts Dürers Meerwunder*, in-8°, Vienne, 1899.

Werner Weisbach. *Der Meister der Bergammschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration*, Strasbourg, 1896.

IV. — H. Loedell. *Des Strassburger Malers und Formschneiders Johann Waechtlin genannt Pilgrim Holzschnitte in clair obscur*, in-f°, Leipzig, 1863.

Weisskönig (réimpression), in-f°, Prague, 1891.

Heitz. *Originalabdruck von Formschneider Arbeiten der XVI-ten und XVII-ten Jahrhunderte*, in-f°, Strasbourg, 1890.

Rumohr. *Hans Holbein der jungere in seinem Verhältniss zum deutschen Formenschnittwesen*, in-8°, Leipzig, 1896.

V. — Paul Mantz. *Holbein*, in-f°, Paris, 1879.

Burckhardt. *Holbein*, in-4°, Bâle, 1887.

Ralph Wornum. — *Some account of the life and works of Hans Holbein*, 1867

A. Woltmann. *Holbein und seine Zeit*, 1876.

R. Holmes. *Holbein*, in-f°, Munich, 1896.

F. Benoit. *Holbein*, in-8°, Paris, 1905.

Pierre Gauthiez. *Holbein*, in-8°, Paris, 1907.

Grüneisen. *Nicolas Manuel*, in-8°, Stuttgard, 1837.

B. Haendcke. *Nicolas Manuel*, in-8°, Frauenfeld, 1889.

VI. — H. W. Singer. *Die Kleinen Meister*, in-8°, Bielefeld 1908.

Albrecht Altdorfer. *A book of 71 Woodcuts Photographically reproduced in fac-simile with an Introduction by* Sturge Moore, in-4°, Londres, 1902.

Friedländer. *A. Altdorfer*, Leipzig, 1891.

Heller. *Versuch über das Leben und die Werke L. Cranach's*, in-8°, Bamberg, 1821.

Flechsig. *Cranachstudien*, Leipzig, 1900.

Vorringer. *Lucas Cranach*, in-8°, Munich, 1908.

VII. — Rosenberg. *Sebald und Barthel Beham*, Leipzig, 1875.

Leibt. *Hans Sebald Beham und seine Zeit*, Francfort, 1882.

G. Pauli. *Hans Sebald Beham*, in-4°, Strasbourg, 1901.

Kurswelly. *Georg Pencz*, Leipzig, 1895.

VIII. — A. Racinet. *Virgile Solis*. Gazette des Beaux-Arts, 1876.
C. Becker. *Jobst Ammann*, in-8°, Leipzig, 1854.
L'allégorie des arts, de Jobst Ammann (fac-simile), in-f°, Munich, 1889.
A. Stolberg. *Tobias Stimmer*, in-4°, Strasbourg.
Dietterlin. *Le livre de l'architecture*, in-f°, Liege, 1861 (réimpression de l'édition de 1598.)



Fig. 36. — Hans Sebald Beham. Les noces de village (B. 157).

CHAPITRE IV

FLANDRES ET PAYS-BAS JUSQU'A LA FIN DU XVIIe SIÈCLE

I. Le Maître de 1480. — II. Lucas de Leyde. — III. Les praticiens. Goltzius. — IV. Les Flandres. Le burin. Les graveurs de Rubens. — V. L'eau-forte : Van Dyck. — VI. La Hollande. Le burin ; Suyderhoef. Visscher. — VII. L'eau forte. Les paysagistes. Les animaliers. Les graveurs de marine. Le genre. — VIII. Rembrandt.

I. A l'heure où la gravure allemande inclinait vers une profonde décadence, dans les Flandres et les Pays-Bas, la gravure, riche déjà d'un passé glorieux, se préparait aux destinées les plus brillantes et les plus géniales. L'histoire de la gravure flamande et néerlandaise se dégage plus tardivement encore que celle de l'Allemagne des ténèbres où tâtonnent les érudits. Il est infiniment probable que les xylographies, ou du moins la plupart d'entre elles, sont d'origine néerlandaise, mais le fait n'est pas démontré. Les graveurs de Bocholt Israël von Meckenen et Franz von Bocholt peuvent être considérés comme Néerlandais. Le *Maître du jardin d'amour*, qui traduit par un métier âpre une civilisation raffinée, peut être revendiqué par la Bourgogne comme par les Flandres. En somme, le premier maître dont nous soyons assurés est Lucas de Leyde et celui-ci nous porte aux premières années du XVIe siècle. Avant lui aucun jalon positif.

Un consentement unanime revendiquait jadis pour les Pays-Bas un artiste charmant dont les œuvres rarissimes ne se rencontrent qu'exceptionnellement dans les collections, sauf dans celles d'Amsterdam et que l'on dénomme pour cela *le Maître du cabinet d'Amsterdam*, ou encore, sans raison bien établie, *le Maître de* 1480. Mais aujourd'hui l'on incline à chercher la patrie de cet artiste sur les bords du Rhin ou en Souabe, et l'on a même proposé de l'identifier avec Holbein l'Ancien. Comment expliquer cependant, s'il vécut en Allemagne, que le Maître de 1480

ait été si peu influencé par Schongauer, son contemporain ? Chez lui, rien



Fig. 57. — Le maître de 1480. Le couple amoureux.

de la tension germanique, aucun goût des complications graphiques, pas

de repliement sur soi-même, au contraire un génie aisé, heureux, souriant au spectacle du monde. Ce n'est pas qu'il manque de gravité ou de profondeur; il a traduit d'une façon saisissante la peur de la mort dans les *Trois rois morts et les trois vifs*, et plus encore dans le *Jeune homme et la mort*, mais il n'est point mystique, traite rarement les sujets religieux, encore qu'il ait gravé de bien jolies Vierges, et se complaît surtout à l'image du bonheur et de l'amour. Il sait que l'amour aveugle les hommes et nous en avertit par le double exemple de *Salomon* et d'*Aristote*; il le représente cependant de la façon la plus séduisante. Quoi de plus frais, de plus élégant et de plus chaste que le *Couple amoureux* assis sous une guirlande de fleurs (fig. 37)? *Conversations galantes*, *chasseurs* portant en croupe des dames, *fauconniers*, il se complaît à la jeunesse et à la joie. La composition, au lieu de se ramasser comme chez Schongauer, se déploie librement : les paysages s'ouvrent en larges perspectives, les oiseaux y volent, les cerfs y courent, surtout les chiens y bondissent et rares sont les maîtres qui ont représenté les chiens avec une prédilection plus heureuse; en ce point il n'est pas dépassé même par Dürer, qui l'a visiblement imité. Tout cela est dit d'une façon si légère, si ténue, que l'on suppose qu'il s'est servi de la pointe sèche sur un métal tendre, plomb ou étain. Parfois aussi se devine, chez le Maître de 1480, un scrupule nouveau : les fonds atténués commencent à traduire la perspective aérienne. Le même souci s'accentue chez un artiste mal connu, Zwoll, le Maître à la navette, auteur de vastes compositions inspirées sans doute par des modèles peints, et qui dans deux *Crucifixions* (B. 5 et 6) et dans une *Déposition* (B. 7) a rendu avec intelligence les lointains.

II. — Lucas de Leyde a été, pour les Pays-Bas, ce que Dürer était à la même époque pour l'Allemagne : les deux artistes se sont connus et estimés, ils méritent d'être comparés : malheureusement Lucas de Leyde n'a eu, à aucun degré, cette profondeur de sentiment et de pensée qui attirent vers les estampes de Dürer ceux-là même à qui l'art pur offre peu d'intérêt. Admirable artiste, il ne parle qu'aux amateurs, et ceci explique que son nom n'ait pas été porté aux foules et qu'il reste relativement peu connu. L'époque où il a vécu ne lui a d'ailleurs pas été favorable : il a traversé, ainsi que Matsys et Mabuse, cette période de malaise où les Flandres hésitaient encore à répudier l'héritage glorieux de Van Eyck et de Memline, pour subir la fascination de l'Italie et se débattaient en œuvres bâtardes.

Une tradition constante veut que Lucas de Leyde soit né en 1494 : enfant prodige, il aurait atteint du premier coup la maîtrise et signé à 14 ans son premier chef-d'œuvre : *Mahomet et le moine Sergius* (B. 126), qui est daté de 1508. Il semble que, sur ce point, comme sur tant d'autres, les anciens historiens de l'art aient été dupes de leur goût du merveilleux. Il est difficile de voir l'œuvre d'un enfant dans une planche qui témoigne non seulement d'un goût instinctif, mais d'une science approfondie, réfléchie et sur un point essentiel, la perspective aérienne, toute nouvelle. De plus, d'autres estampes non datées : *Jefté* ou *Abigaïl* (B. 24), la *Résurrection de Lazare* (B. 42) sont manifestement antérieures à celle-ci. On en arrive à fixer à un âge invraisemblable les débuts de l'artiste. Il faut rejeter résolument la tradition. — Lucas de Leyde avait de magnifiques dons naturels qui, selon toute vraisemblance, se sont manifestés de très bonne heure. *Mahomet et le moine Sergius* marque, non pas son début, mais la fin d'une première phase de son talent, phase que révèlent *Jefté* principalement, et la *Résurrection de Lazare*. A ce moment Lucas de Leyde se montre préoccupé des problèmes techniques. Il essaye les raccourcis les plus audacieux, ne recule pas devant les déformations les plus déplaisantes de la figure humaine, outrant avec une intempérance d'écolier des observations qu'il va bientôt ramener à des expressions plus acceptables. D'autre part, avec une simplicité géniale, il résout le problème de la perspective aérienne esquissé par le Maître de 1480 et le Maître à la navette. Il suffit que les tailles se fassent plus légères et plus sobres, que la planche soit à peine égratignée, pour que les fonds prennent leur recul et que les formes semblent être, comme elles le sont dans le réalité, mangées par l'air et la lumière. C'est, dira-t-on, un artifice élémentaire ; sans doute, mais ni les Italiens qui souvent esquivèrent le problème en supprimant les fonds, ni les Allemands ne s'en étaient avisés. Dès lors, l'aspect de l'estampe se modifie : si riche qu'elle soit en plans, en détails, elle demeure claire, libre, dégagée ; jamais elle n'aura ce caractère surchargé qui acompagne si souvent la gravure germanique.

En 1509, au moment où il signe la suite de la *Passion* ronde (B. 57-63), Lucas de Leyde est en pleine possession de son génie. Dès lors, pendant une période de dix ans, il publie des pièces qui sont presque toutes des chefs-d'œuvre. Nulle production plus égale que la sienne : c'est que son génie ignore la fièvre, les inspirations qui ébranlent l'âme et parfois l'épuisent. Sa main et son œil ont toujours la même sûreté : il est toujours maître de lui, ouvrier impeccable dont la sobriété est toute faite

de mesure. Son génie concret déploie avec une facilité imperturbable les compositions les plus amples. Foules innombrables, épisodes infinis, perspectives étendues aux plus lointains horizons, tout s'ordonne avec exactitude, sans que jamais l'attention se disperse, ou hésite. Parfois aussi, le cadre se resserre et la même science s'applique à concentrer l'intérêt sur un ou deux personnages.

Ses sujets sont presque exclusivement empruntés aux textes religieux. Il les traite avec le sérieux d'un croyant, une imagination chaste, évite le nu, mais il ne sait pas nous intéresser aux émotions divines et humaines qu'ils renferment. Il ne s'y attache pas lui-même : ce sont pour lui des prétextes à beaux spectacles et si, par un artifice heureux de composition, il rejette souvent la scène principale au second plan et laisse envahir le premier par des comparses, c'est qu'en réalité, l'objet essentiel est peu de chose pour lui.

Il peint ce qui est visible et, avant tout, l'homme : ses fabriques sont bien ordonnées, mais il s'attarde peu à en détailler les richesses ; il n'est que rarement animalier, il esquisse les campagnes, parce qu'elles sont le cadre de la vie : l'homme accapare son attention : il fouille la physionomie humaine, ne se contente jamais d'une silhouette vague, caractérise les figurants comme les protagonistes, a quelques types de prédilection qu'il reprend souvent et qui lui sont propres. Il habille ses personnages avec un soin extrême, étranger à toute convention historique, presque à toute convenance : ravi de faire jouer les coiffures à panaches, les costumes à crevés, les manteaux et les chausses, campant vivement et solidement des héros déconcertants et réels. Enfin, il a la science du geste, depuis le mouvement à peine indiqué jusqu'aux véhémences qui bouleversent les lignes[1]. Ne lui demandez pas, par contre, d'illuminer une physionomie des reflets d'une passion : ses *Vierges* sont laides et inexpressives. Il ne réussit que lorsqu'il suffit de dire la volonté calme et divine du *Christ* (B. 41) ou de *Saint Antoine* (B. 117) tentés, ou l'hébétement morbide de Saül (B. 27) et que la profondeur s'exprime par l'insignifiance même.

Ce qui appelle l'admiration sans réserve, c'est la langue que manie Lucas de Leyde, métier merveilleux où le burin souple et sûr se prête à toutes les nuances, mais s'interdit toute virtuosité gratuite ; métier sobre, classique, qui dit tout avec un minimum de moyens, évite de multiplier les tailles, ménage les ombres, désigne le modelé sans chercher à le faire

[1] *Pyrame et Thisbe* (1514) [B. 135], est, à tous ces points de vue, une page caractéristique.

saillir. Point d'effet de lumière, d'opposition et de contraste de taches, mais, dans un jour égal, les formes pareillement analysées. Sur la feuille



Fig. 38. — Lucas de Leyde. Le retour de l'Enfant prodigue. [B. 78] (très réduit).

où les beaux blancs purs sont largement ménagés, une écriture précise, limpide et ample.

Parmi tant de pages où l'on chercherait en vain une défaillance, il est difficile de faire un choix : à vrai dire chacune d'elles est caractéristique

et, d'autre part, elles se mettent mutuellement en valeur. Voici des compositions infinies : la *Conversion de saint Paul* (1509) [B. 107], ou l'*Ecce Homo* (1510) [B. 71], le *Calvaire* (1517) [B. 74], spectacles immenses où chaque personnage est presque perdu dans l'ensemble : voici, en proportions plus réduites, le *Retour de l'Enfant Prodigue* (1510?) [B. 78] si riche de formes, sinon de sens intime (fig. 38). A présent, ce sont d'autres scènes où l'homme envahit le cadre presqu'à le faire éclater, où il s'impose comme un siècle plus tard chez Rubens. Rubens ne donnera pas à ses mages une plus théâtrale importance, il n'agencera pas mieux une *Adoration* (1513) [B. 37]. Même intensité de spectacle dans le *Triomphe de Mardochée* (1515) [B. 32] et *Esther devant Assuérus* (1518) [B. 31]; *David qui joue devant Saül* (1513?) [B. 27] est un jeune paysan plein de force physique, et la figure du roi neurasthénique a, nous l'avons déjà dit, une profondeur inaccoutumée chez Lucas de Leyde. La *Tentation de saint Antoine* (1509), la *Tentation du Christ* (1518), le *Christ et la Madeleine* (1519) [B. 77] *Joseph et les officiers de Pharaon* [B. 23], ont, dans leur développement plus resserré, une même perfection : la mesure y donne l'illusion de l'expression.

Cette période féconde se clôt par une estampe particulièrement célèbre la *Madeleine dans le monde*, (1519) [B. 122]. Il n'est pas assuré que la princesse auréolée qui s'avance au milieu d'une fête champêtre et que l'on revoit, au fond de l'estampe, poursuivant un cerf, soit vraiment la pécheresse que la foi a sauvée, mais peu importe : la scène est harmonieuse et gaie, elle respire la plénitude d'un génie heureux en pleine possession de ses moyens.

Cependant, en 1520, A. Dürer vint à Anvers et les deux artistes échangèrent leurs œuvres. Lucas de Leyde ne se contenta pas d'admirer les estampes de son glorieux rival : il y crut découvrir des secrets d'art qu'il avait ignorés. Sa manière se modifia et l'influence de Dürer est très visible sur les travaux qu'il accomplit de cette date à 1527. Il accentua le modelé, chercha des noirs plus profonds, visa à la vigueur ; c'est aussi le moment où il essaya d'associer les travaux à l'eau-forte à ceux du burin. D'autre part, il resserra ses compositions, renonçant à cette sensation d'espace qu'il avait su si bien donner, pour concentrer ses personnages en des cadres étriqués. La *Passion* [B. 43-56], qu'il grava en 1521, est toute dominée par Dürer, et de même *Saint Jérôme* (1521) [B. 114], *Saint Pierre et saint Paul* (1527) [B. 106] pourraient avoir été gravés sous les yeux du maître de Nuremberg.

Ce fut, peut-être aussi, l'exemple de Dürer qui l'aiguilla vers les sujets



Fig. 39. — Lucas de Leyde. Portrait de Maximilien Ier (1520). (B. 172).

de genre et la vie populaire. Il les avait déjà abordés dès 1510, dans sa

Laitière [B. 158], conception d'un ancêtre de P. Potter. Il n'y revint qu'en 1520. La *Famille en marche*, ou l'*Espiègle* [B. 159] de cette année est une jolie esquisse et l'*Opérateur* (1523) [B. 157], les *Musiciens* [B. 155] et le *Chirurgien* (1524) [B. 156] sont observés et présentés de la façon que reprendront, un siècle plus tard, les petits maîtres. Dans cette période Lucas n'a signé qu'une grande pièce : *Virgile et la Courtisane* (1525) [B. 136]. Si la composition en rappelle ses traditions anciennes, la facture et un groupe d'enfants au premier plan attestent la direction qu'il a acceptée. Faut-il attribuer également à cette influence le magnifique portrait de *Maximilien* de 1520 [B. 172] (fig. 39) ? Au moment où Lucas l'exécuta, Dürer n'avait encore fait qu'un essai de portrait gravé : le *Petit Cardinal* (1519) d'une importance bien moindre ; c'est seulement en 1523 que parurent le *Grand Cardinal* et *Frédéric le Sage*, en 1524, *Pirkheimer*. Il se pourrait qu'en ce point l'exemple ait été donné par le maître néerlandais.

Lucas de Leyde ne devait jamais se libérer ; les dernières années de son activité, de 1528 à 1530, le montrent entraîné par une admiration nouvelle et bien différente, dans le sillage de Marc-Antoine. Peut être la technique froide et sans surprises du maître italien se rapprochait-elle plus de ses instincts personnels que la facture aiguë de Dürer ; il semblait depuis longtemps l'avoir pressentie. Mais l'accord était moindre entre les esprits. S'il aimait la clarté et les paisibles ordonnances, il n'avait pas le sens italien de la beauté. Son tempérament germanique s'accusa dans l'effort qu'il faisait pour s'en dépouiller. L'artiste, dont l'imagination pudique se refusait auparavant à dévêtir madame Putiphar, représente *Vénus, la très belle déesse des amours* (1528) [B. 138], multiplie les figures allégoriques et nues des *Vertus* [B. 127-133]. Dans une série empruntée à la Bible, c'est la véhémence du caractère, la vigueur de l'accent qui donnent toute leur valeur à des pièces comme *Adam et Ève chassés* [B. 4]. Par contre, les académies pures ont une allure hybride qui arrête l'éloge : dans *Loth et ses filles* (1530) [B. 16], il subsiste encore quelque vigueur atavique, mais *Mars et Vénus* (1530) [B. 137] est la triste signature d'une complète abdication.

Lucas de Leyde avait dessiné pour le bois ; il l'avait fait, nous assure-t-on, avec le plus grand soin, dessinant sur la planche même, surveillant ses interprètes. Les planches qu'il avait ainsi signées sont la partie la plus germanique de son œuvre ; elles rappellent la manière de Baldung Grün, sans en avoir la verve et l'exubérante vie. Les *Neufs preux* [B. 15] à

panache, surtout les pièces où il décrit les ruses des femmes : *Adam et Ève* (B. 1), *Samson et Dalila* (B. 5), *Salomon adorant les idoles* (B. 8), *Virgile* (B. 16), pour intéressantes qu'elles soient, n'apportent pas à l'estampe sur bois une contribution essentielle.

La mort surprit Lucas de Leyde en pleine activité. Il est douteux, cependant, s'il eût vécu, qu'il eût ajouté quelque chose de capital à sa gloire. Depuis dix ans, il avait perdu confiance en son propre génie, image de son pays qui se dévoyait chaque jour davantage. Il ne laissa pas un élève, et son œuvre, qui devait, après une longue éclipse, se placer parmi les classiques de la gravure, n'eut presque aucune influence immédiate.

Près de Lucas de Leyde, les graveurs dignes d'intérêt furent peu nombreux. Un seul artiste, Direk Jacobz Vellert, qui signait avec des initiales et une étoile, et qu'on a surnommé longtemps Direk von Staren, ou le Maître à l'étoile, témoigna un tempérament véritable. Il travailla à l'eau-forte et au burin jusque vers 1550, il déploya dans le *Déluge* (1544) (B. 2) une imagination surabondante et dessina pour la *Vocation de saint Pierre et saint André* (1523) (B. 3) un agréable paysage.

L'orfèvre bruxellois S. fit, dans un goût bâtard, des pièces remarquables surtout par leur système d'ornementation, leurs cadres à rinceaux, s'agrémentant tantôt de feuillages gothiques, tantôt de volutes Renaissance.

Si Cornelis Matsys, qui fit d'après la *Pêche miraculeuse* une estampe fort médiocre, gardait encore quelque liberté pour dessiner des gueux (1533-1539), il n'y a plus de trace d'originalité chez des artistes comme le Maître à l'Écrevisse, ballotté entre Dürer et Mantegna, interprète passable de Mabuse ; chez Allaert Claeszen, d'Amsterdam, copiste des peintres du Nord et du Midi, auteur d'une page intéressante, le *Baptême de l'Eunuque* (1524) ; chez Lambert Suavius, élève et parent de Lambert Lombard, dont la facture est triste, étriquée, métallique et dont on ne regardera que quelques portraits.

III. — Cependant Anvers, sous la domination espagnole, était devenue un centre d'affaires mondial. Or, dans les pays catholiques, en haine du protestantisme, la foi redoublait et, sous l'influence des Jésuites et du concile de Trente, elle prenait un caractère plus étroit et plus matériel. De là un besoin extraordinaire d'images. Anvers en fournit à la catholicité tout entière. Il s'y constitua de véritables ateliers où des artistes, entourés d'auxiliaires, travaillaient pour une vente assurée. Souvent ils associaient un

frère ou un fils à leurs travaux. Il y eut ainsi des familles ou des dynasties de graveurs.

Ces artistes étaient parfois très habiles, mais ils vivaient en un temps où le goût public était affaissé ; d'ailleurs, ils ne songeaient pas à l'art pur. Pour satisfaire une clientèle très étendue, peu éclairée, soucieuse uniquement d'être édifiée, ils produisirent des images propres, claires, soignées, mais dépourvues de tout accent original. Ils firent, en somme, de l'imagerie religieuse. Leurs œuvres témoignent de l'habileté technique générale à ce moment ; plusieurs d'entre elles traduisent des tableaux ou des dessins des plus notables peintres contemporains ; elles constituent, pour l'histoire des idées, des documents essentiels ; il ne faut pas leur demander de susciter une émotion artistique.

Dès 1520, Adrian Collaert gravait à Anvers, et un artiste de pareil nom, quelque parent sans doute, y travaillait à la fin du siècle. Puis ce sont les Wierix, Jan (1549-1615), Jérôme (1553-1619), Antoine (?-1624), et les Galle. Ces praticiens n'ont pas tous le même mérite. Les Wierix sont mieux doués, les Galle plus ennuyeux. Leur production se ressemble, immense et insipide. Ils gravent les compositions de Martin de Vos, de Spranger, d'Otto Venius, de Van Oort, de Stradan, de Peter de Jode, ou des inventions personnelles : scènes des Évangiles, saints et saintes escortés parfois d'un texte édifiant, quelquefois encadrés de médaillons minuscules où se déroulent martyrs et miracles, allégories ordinairement plates, parfois écœurantes. Les diables, les squelettes, les flammes, le cœur transpercé ou enflammé, tout l'attirail d'une piété matérielle, s'y étalent. Trop rarement l'artiste se délasse en des inspirations profanes : il illustre Ovide, fait, comme Jan Wierix, de bons portraits, ou consacre, tel Adrian Collaert, des allégories aux grands navigateurs.

Dans cette période triste, de rares plaisirs. Toute la drôlerie de Breughel le Vieux se traduit dans les pièces que publia l'éditeur et graveur H. Cock (1510-1570), pièces dont les meilleures sont signées d'un monogramme inexpliqué. Frustes, sauvages, elles sont adéquates au génie de l'artiste[1]. Breughel dessina pour les graveurs de vastes paysages. Hans Bol de Malines (1534-1593), dans quelques pièces rondes à l'eau-forte, se montra le digne précurseur des paysagistes du XVII[e] siècle.

A l'époque à laquelle nous sommes parvenus, la rupture entre les Pays Bas espagnols et les provinces du Nord révoltées et émancipées était

[1] Déjà Allart du Hameel (1449-1509) avait traduit Hieronymus Bosch.

un fait accompli. Entre les Pays-Bas espagnols, ou, comme on les désigne



Fig. 40. — Goltzius. Portrait de Zurenus (B. 180).

en histoire de l'art, entre les Flandres et la Hollande libre, aucun lien ne

subsistait, ni matériel, ni moral. La Hollande protestante et républicaine s'opposait désormais aux Flandres catholiques et monarchiques, et les marchands hollandais, rouliers des mers, narguaient les usines flamandes en décadence.

Une scission aussi complète ne pouvait manquer d'avoir sur l'art un énorme retentissement. Unis jusqu'alors par une analogie de génie et de développement qui permet de les confondre, au moins dans une étude sommaire, les deux pays auront désormais des physionomies tranchées. De toute nécessité il faut les considérer chacun séparément.

On pense bien cependant que le schisme artistique ne suivit point immédiatement la division politique. Les artistes hollandais conservèrent longtemps les traditions suivies auparavant par l'ensemble des Pays-Bas, et les graveurs flamands ne se désintéressèrent pas tout de suite de la production de leurs confrères du Nord. Le Hollandais Martin Heemskerk fut un romaniste comme l'étaient Lambert Suavius ou Corneille Matsys, et le nombre énorme de pièces ampoulées, grandiloquentes et sauvages qu'il grava ou fit graver ne se distingue de la production belge que par une verve plus âpre et peut-être aussi par l'inspiration biblique. Cornelis Cort, dont nous avons parlé par ailleurs, et qui eut sur l'école des Carrache une influence technique si essentielle, eût pu être, tout aussi bien, un flamand, et une semblable remarque s'appliquerait à Henri Goltzius (1558-1617).

Celui-là fut, dans toute l'acception du terme, un virtuose. Doué d'une habileté de main extraordinaire, il s'avisa un jour de publier une suite de six planches où il imitait successivement le style de Raphaël, de Baroche, du Parmesan, de Bassan, de Lucas de Leyde et de Dürer et, si les pastiches italiens offrent un médiocre intérêt, celui de Lucas est fort curieux et la *Circoncision* selon Dürer est une merveille d'intelligence technique. C'est par cette intelligence que Goltzius nous intéresse. Pour l'inspiration, il ressemble aux pires romanistes. Tours de force de raccourcis, étalages de musculatures, compositions contournées, il a donné, avec véhémence, dans tous ces travers. La plupart de ses compositions sont insupportables, mais le goût qu'il avait pour une belle exécution, goût fortifié par l'étude serrée de Dürer et de Lucas, s'appliqua à dégager du métier peiné, ennuyeux, triste, des praticiens d'Anvers, une manière où l'habileté conquise par de longues traditions s'épanouissait en audace, en liberté, en assurance. Tantôt par des tailles espacées il définissait les formes, d'une écriture sommaire et cursive, et produisait

des estampes claires où le papier blanc jouait sous le réseau léger des lignes ténues. Tantôt des travaux serrés, variés, tendent, au contraire, à l'effet, donnent l'impression du relief, obtiennent un éclat parfois métallique. Tantôt enfin ces travaux, multipliés encore davantage, mesurent aux blancs une place parcimonieuse et étendent la gamme des tons, de la lumière vive aux noirs les plus profonds. Ainsi se constitue un art tout extérieur, rhétorique véritable, faite pour séduire ceux-là surtout dont l'œil et le goût ne sont pas très exercés. Pour en apprécier le mérite, sans être gêné par les compositions auxquelles il s'est appliqué, il faut regarder le *Porte-enseigne* (B. 125), le *Capitaine* (B. 126), ou plutôt encore les portraits. Quelques-uns d'entre eux sont célèbres : la propre image de *Goltzius* (B. 172), l'*Enfant au chien* (B. 190), *Zurenus* (B. 189) (fig. 40). Par leurs dimensions, leur facture, leurs encadrements, ils ont eu sur le portrait gravé français une large influence. Goltzius, enfin, a donné de beaux camaïeux d'un large effet décoratif.

C'est seulement après l'étude de ce maître formel, dont l'action fut si étendue, qu'il devient nécessaire de scinder désormais l'histoire des Flandres et celle des Pays-Bas.

IV. — Les deux évolutions ne diffèrent pas uniquement par leurs traits généraux, elles ne reflètent pas seulement les divergences de deux écoles de peinture. Elles se marquent, dans la technique, par la prédominance d'un procédé particulier : le burin dans les Flandres, l'eau-forte dans les Pays-Bas. L'emphase, l'éclat, la vie extérieure et pompeuse de Rubens et de ses disciples se reflètent de préférence dans la taille douce ; l'eau-forte, plus personnelle, plus intime, se plie mieux aux fantaisies individuelles et aux rêves des Hollandais.

On sait comment, au début du XVII[e] siècle, Rubens, à son retour d'Italie, ressuscita la peinture flamande engourdie dans les travaux exsangues de Martin de Vos et d'Otto Venius. Il entraîna la gravure d'un pareil élan.

Son frère, Philippe Rubens, avait publié en 1608, chez Jan Moretus, l'héritier de Plantin, un livre d'archéologie illustré, d'après des monuments antiques, de gravures dont on attribue le dessin à Rubens même et qui furent exécutées par Cornelius Galle. Rubens entra en relation personnelle avec le célèbre éditeur ; il lui fournit des dessins pour servir d'en-tête aux livres qu'il éditait, ou pour les illustrer. Cette collaboration dura de longues années ; souvent l'artiste impatient se contenta de jeter sur le

papier quelques traits que son élève, Érasme Quellin, poussait au point désirable pour la gravure.

L'attention de Rubens se trouva portée ainsi vers l'art du graveur. Il n'en comprit pas la grandeur propre, il ne l'envisagea pas en lui-même comme capable de traduire des pensées originales en un langage particulier. Il ne songea pas à le délivrer des pratiques routinières et des besognes mercantiles où il était enlisé, pour lui restituer la vie et l'indépendance. Homme habile autant que grand homme, il vit dans la gravure un auxiliaire puissant pour répandre sa propre gloire et lui proposa comme objet unique la transcription de ses tableaux.

Il s'adressa d'abord au plus réputé des praticiens de son temps, à Cornelius Galle, pour lequel il professa une estime au moins temporaire, et qui, dès 1610, publia la *Grande Judith*, la première pièce gravée d'après Rubens. Mais le métier peiné, correct et étriqué de Galle cessa bientôt de satisfaire le peintre, qui s'adressa successivement à plusieurs élèves de Goltzius, tels J.-A. Mathan ou Jan Muller qui signèrent quelques planches d'après lui. Rubens, cependant, désirait s'attacher un maître qui se consacrerait uniquement à son œuvre. Il obtint, un instant, le concours du Français Michel Lasne, qui le quitta aussitôt, puis il revint aux élèves de Goltzius et s'intéressa à Pierre Soutman, un Hollandais qui publia quinze estampes d'après lui. C'est seulement après ces tâtonnements que se présenta à Rubens l'interprète né, destiné à l'exprimer avec une parfaite intelligence, Lucas Vorsterman.

Vorsterman était Hollandais ; né à Bommel dans les Gueldres en 1595, il n'était plus un écolier : il avait déjà gravé d'après Goltzius, Elsheimer ou Breughel. Mais il s'imprégna de la pensée de son nouveau maître, suivit avec docilité ses indications et créa, avec son concours, un style nouveau.

On a beaucoup insisté sur cette alliance féconde. Rubens avait installé le graveur dans sa maison d'Anvers. Il éditait, à présent, lui-même, les gravures de ses compositions et avait obtenu en 1620 des privilèges pour la Belgique, la France, et les Pays-Bas même. Il se préoccupait de recruter des auxiliaires à Vorsterman, aiguillait quelques élèves vers la gravure, appelait des graveurs déjà formés. A tous il imprimait sa direction et ne se contentait pas de les entraîner, de les tenir dans l'atmosphère où il rayonnait, il suivait leurs travaux dans le détail et ne les publiait que lorsqu'ils avaient l'heur de lui plaire. Impulsion puissante : nous en avons un témoignage dans un recueil d'épreuves conservées au Cabinet des

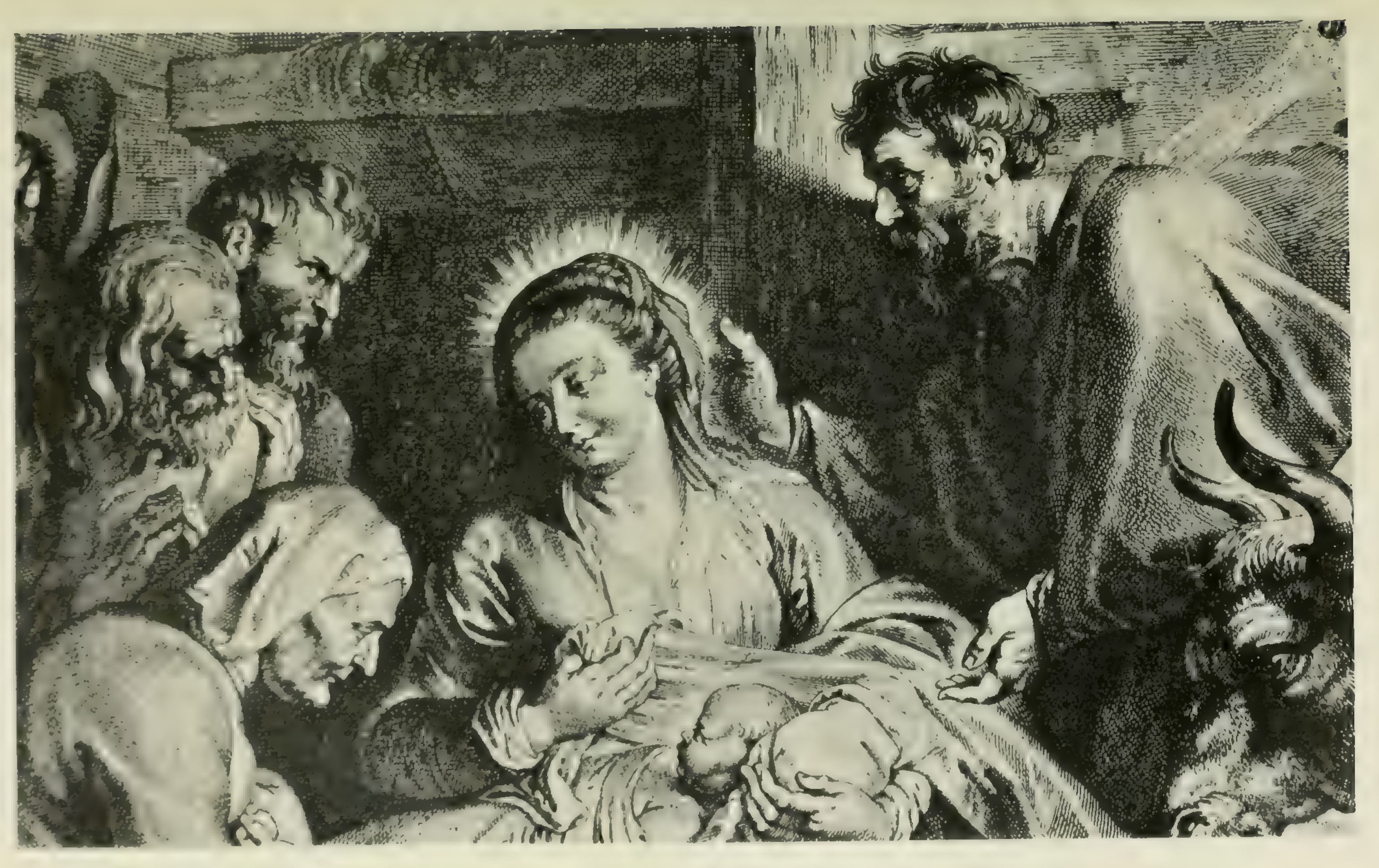


Fig. 31. — Lucas Vorsterman. L'Adoration des Bergers, d'après Rubens (fragment).

estampes et qui portent de nombreuses indications de retouches à exécuter (C c 34 j. rés]. Impulsion décisive : pour rénover la gravure, ne suffisait-il pas de ramener à un but esthétique et vivant, un art qui n'était paralysé que parce qu'il avait perdu toute confiance dans ses destinées?

Pourtant, pour achever une œuvre semblable, il fallait, de toute nécessité joindre à l'esprit vivifiant des idées techniques. Or, il n'est pas démontré que Rubens ait personnellement jamais gravé. On lui attribuait autrefois de nombreuses planches : la critique plus prudente se contente aujourd'hui de dire qu'il n'est pas impossible qu'il ait manié le burin et l'aiguille : peut-être une *Sainte Catherine* et une esquisse du *Buste de Senèque* sont-elles de sa main : mais ce sont des pièces de faible signification : en tout état de cause, on ne saurait leur attribuer que la valeur d'un divertissement.

En réalité, Rubens a dû se désintéresser du métier de graveur, d'abord parce que ce dernier répugnait, par sa lenteur, à son imagination impatiente, pour laquelle aucun procédé n'était assez rapide, ensuite parce que, soucieux, dans ses compositions, de l'effet et du rendu général, il se contentait facilement pour le détail de l'exécution et ne se souciait pas de cet accent personnel si cher aux Hollandais. Les corrections qu'il a faites de sa main aux épreuves de ses traducteurs ne prouvent pas une compétence ou une préoccupation techniques : par la gouache ou par le bistre, il demande des modifications de ton, mais il n'indique pas au graveur le moyen de les exécuter et, même dans les cas où il multiplie les retouches, il n'incrimine jamais un procédé. Il n'a donc pu agir que du jour où il a rencontré un praticien capable de le comprendre et de le seconder. On s'explique ainsi qu'il ait si longtemps attendu le traducteur qu'il désirait, et l'on est amené à restituer à Lucas Vorsterman sa part propre.

Vorsterman créa la langue que Rubens ne savait pas imaginer lui-même. Nourri de la technique de Goltzius, il rompit ce que celle-ci avait de solennel et de monotone, la rendit souple et aisée. Aux longues tailles parallèles, poursuivies avec une fatigante virtuosité, au risque d'accaparer l'attention de l'amateur, il substitua des tailles brèves, irrégulières, entremêlées de points ; des pointillés, ou des tailles plus courtes encore étaient réservés pour les chairs. Il varia son travail pour exprimer les carnations, les étoffes, les fonds, rivalisa avec le flou du pinceau en supprimant parfois le contour, opposa brusquement aux blancs purs les noirs profonds et usa, pour ces derniers, avec ménagement, des tailles croisées dont il redoutait la sécheresse.

Il travaillait, non d'après les tableaux du maître, mais ordinairement

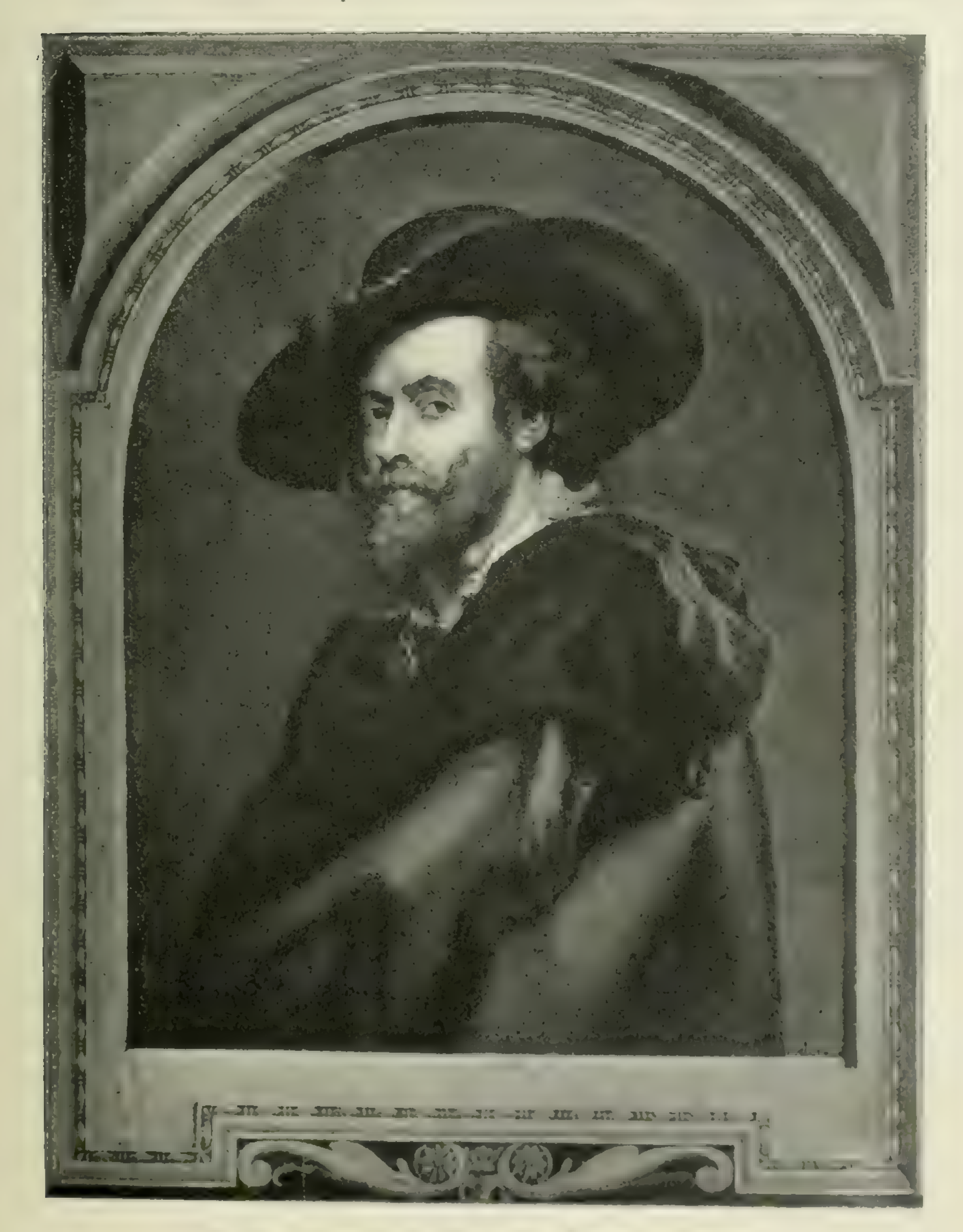


Fig. 42. — Paul Pontius. Portrait de Rubens (très réduit).

d'après des esquisses en grisaille ou des dessins. Ces modèles étaient trop imprécis pour pouvoir être littéralement copiés ou, du moins, on n'imagi-

nait pas alors qu'il fût possible de le faire. Vorsterman dut donc interpréter des indications incomplètes et faire preuve d'une véritable originalité dans la transcription. Ses émules et ses disciples, travaillèrent dans les mêmes conditions que lui. Pour apprécier leur effort, on comparera la *Fuite de Loth* au Louvre (n° 2075) avec la gravure qu'elle a inspirée à Vorsterman et l'on étudiera, dans le livre de Rosenberg, qui les a rapprochés, le fac-simile du dessin du *Christ à la paille* et celui de la gravure de N. Ryckemans, ou le *Paysage Romain,* dans le dessin de l'Albertina et dans l'estampe de Schelte à Bolswert.

En 1620, Rubens étant en possession de ses privilèges, Vorsterman publia, coup sur coup, une série de planches, fruit sans doute de plusieurs années de travail. Toutes ces pièces sont de premier ordre. L'une d'elles, *Saint François recevant les stigmates*, est conçue dans une gamme très claire, comme irradiée de lumière, et s'affilie aux estampes blanches de Goltzius. Elle sera rarement imitée ; les autres constituent un enseignement et un style complets. Désormais, autour de Rubens, on ne fera ni autrement ni mieux. L'*Adoration des Mages*, les deux *Adorations des Bergers* (fig. 41), la *Descente de croix* ne seront surpassées ni par le *Denier de saint Pierre* (1621), ni par cette *Bataille du Thermodon* (1623), consacrée par l'admiration de Théophile Gautier.

Ce sont des pages emphatiques, pompeuses, d'un éclat très sûr, sans finesse, sans trouvaille de détail, d'une belle rhétorique un peu creuse ; telles enfin qu'elles reflètent, avec exactitude, le génie de Rubens dans son essence et dans ses limites. On les aime quand on aime Rubens ; elles laisseront indifférents ceux qui n'ont pas pour l'art flamand de sympathie.

Une collaboration aussi naturelle aurait dû être durable : elle fut presque immédiatement interrompue. Dès 1622, Lucas Vorsterman, dont le tempérament était bilieux et l'esprit peu posé, rompait avec Rubens. En 1624 il passait en Angleterre où il s'établit définitivement. Il ne perdit rien de son génie : s'il eut tort parfois de s'attaquer aux italiens, il traduisit, du moins, d'une façon très intéressante, le *Saint Georges* de Raphaël, fut un interprète très intelligent des portraits d'Holbein, des fantaisies de Brauver. Pour la *Pietà* de Van Dyck, pour le portrait du comte et de la comtesse d'Arundel, il donna à son burin des inflexions plus caressantes, obtint des noirs plus profonds.

Son départ n'avait pas désemparé Rubens ; dans un temps si bref, Vorsterman avait eu le temps de fonder une tradition qui demeura vivace.

Paul Pontius (1603-1658), qui avait été son élève, s'appropria presque absolument ses procédés. Un peu moins de vigueur, une douceur plus grande,



Fig. [illegible]. — Schelte a Bolswert. Paysage, d'après Rubens (réduit).

une technique moins spontanée, plus régulière, distinguent seules ses estampes de celles de Vorsterman. Parmi les plus belles planches qu'ait entaillées son burin sans défaillance, on peut citer le *Saint Roch* (1626

ou l'*Enserelissement* (1628). Il fut surtout incomparable pour rendre les portraits. Le portrait d'*Élisabeth de Bourbon*, celui de *Rockox*, avant tout, celui de *Rubens* lui-même (fig. 42), sont de magnifiques morceaux. Il ne fut pas moins heureux quand il grava l'*Enserelissement* d'après Van Dyck.

Pour le seconder vinrent de Hollande les deux frères Uytuma, plus connus par leur lieu de naissance, Bolswert. L'aîné, Boèce à Bolswert (1580-1633) ne consacra à Rubens que les dernières années de son activité ; parfois un peu sec et étroit, il fut bien inspiré par le *Coup de lance*. Son frère, Schelte à Bolswert (1586-1659), plus original, ne grava pas seulement avec succès l'*Adoration des Rois* ou le *Couronnement d'épines*; il entreprit de rendre les paysages de Rubens et, pour y parvenir, il modifia la technique de Vorsterman, usa de longues tailles parallèles espacées par lesquelles il modelait les plans avec sûreté et signa ainsi d'excellentes images (fig. 43).

Cependant la fécondité inépuisable de Rubens réclamait chaque jour de nouveaux interprètes. Des graveurs s'ajoutèrent à Vorsterman, à Pontius, aux Bolswert; leur envergure était moindre, sans doute, mais l'impulsion était si forte, la sollicitude de l'artiste si vive que les moins doués firent encore de belles estampes. C'étaient : Peter de Jode le jeune (1606-après 1674), très habile praticien que Van Dyck inspira particulièrement et qui fit, d'après ce maître, la plus savoureuse pièce qu'il ait peut-être dictée, *Renaud et Armide* (1644) ; Jean Witdoeck (1615-1639) dessinateur incorrect, esprit étroit, qui copia pourtant honorablement la *Vierge de saint Hildefonse*; Marinus Robin (1599-1639), que recommande *Saint François-Xavier*; Jacob Neefs (1610 ?); d'autres encore.

L'œuvre total de ces artistes constitue un ensemble homogène et imposant. A Anvers, dans cette maison Plantin consacrée à la gloire du XVIIe siècle flamand et à Rubens, les cuivres mêmes exposés, gardent, malgré les tirages multiples qu'ils ont subis, une vaillante allure, témoignage d'un travail probe et sûr. Rarement, pour me servir d'une expression consacrée, qui n'est pas toujours un éloge, on a coupé le cuivre plus proprement. Quant aux estampes, présentées toutes côte à côte, elles se font sans doute quelque tort et provoquent l'impression de monotonie. Elles s'imposent cependant par leur tenue et par le témoignage d'une conscience professionnelle que la certitude du succès n'a pas altérée.

En face de cette phalange illustre, un artiste, Christophe de Jegher (? -1652 ?) occupe une place originale. Il entreprit de traduire les dessins

de Rubens en bois. Il appliqua à cet objet les traditions techniques renouvelées par Goltzius, mais qu'il élabora à son tour. Prenant son parti des conditions inéluctables du procédé, il simplifia résolument son dessin ; pour échapper à l'aspect fruste, sauvage, dont le style de Rubens ne se serait pas accommodé, il donna aux tailles des épaisseurs systématiques, et le trait prit l'aspect d'un ruban plus ou moins large, mais très régu-



Fig. 44. — Cornelis Schut. Satyres et Naïade.

lier. Véritable artiste, établissant lui-même son dessin, il produisit des pages savoureuses, à son aise surtout pour traduire la force et l'outrance. Malgré le succès de sa tentative, il ne rencontra pas d'imitateur.

V. — L'eau-forte, avec ses surprises, son accent incisif, aurait trahi l'assurance un peu lâche du pinceau de Rubens, elle ne joua, auprès de ses interprètes, qu'un rôle négligeable[1]. Elle ne fut pourtant pas absolument délaissée dans les Flandres et eut une heure glorieuse.

Deux élèves de Rubens la pratiquèrent. L'un d'eux, Theodor von Thulden (1607-1676?) l'employa en aveugle, sans en entrevoir même les

[1] Pourtant Richard van Orl[illegible] y a rendu à l'eau-forte [illegible] *des Élans*.

ressources. Cornelis Schut (1597-1655), par contre, s'assimila les procédés de l'eau-forte italienne, telle que la pratiquaient Parmesan et le Guide et en fit un usage parfois charmant. Son œuvre est énorme et a d'ordinaire rebuté par sa surabondance. On y trouve de grandes pages presque toutes fastidieuses, un véritable fatras. Cinquante fois, il a griffonné la *Vierge et l'Enfant* ou le Bambino seul et, sur ces cinquante pièces toutes minuscules, les trois quarts ne se peuvent regarder ; mais il en est une ou deux qui sont exquises. De même, il a fait d'assez plates mythologies, mais il est telle *Diane*, tel groupe de *Satyres et Naïade* dont la grâce pressent le XVIIIe siècle (fig. 44). C'est un graveur d'anthologie, il faut le laisser dans l'oubli presque tout entier, mais il mérite de survivre pour quelques heures d'inspiration exceptionnelles.

Parallèlement à ces maîtres, Lucas van Uden (1597-1655) essaya en des eaux-fortes remarquables d'appliquer au paysage national les leçons puisées en Italie. Les paysages qu'il grava d'après Titien (B. 51-55) et d'après Rubens (B. 56-59) soulignent le sens de son effort. Il représente des sites flamands, il les anime d'épisodes heureux : troupeau paissant, charrette embourbée (B. 48), mais il faut encore que les lignes générales restent solennelles et un arbre de haute taille domine de son panache la plupart de ses eaux fortes. Sa pointe est rapide, un peu sèche, sans nulle recherche d'effet.

Tout cela demeure, en somme, assez négligeable, et l'histoire de l'eau-forte dans les Flandres serait vite écrite, même en y joignant quelques estampes attribuées à Téniers, si Van Dyck ne s'était, quelque jour, avisé de manier la pointe. En cet essai, il déploya tout son génie et les trop rares pages qu'il a gravées le placent au rang des plus illustres aquafortistes.

Deux fois seulement il a pratiqué l'eau-forte avec le désir de tirer du procédé son maximum d'effet. *Le Titien et sa maîtresse*, le *Christ au roseau* manifestent la volonté d'obtenir des noirs et des blancs tout ce qu'ils peuvent donner d'intensité ou de douceur. Un tel effort, était, semble-t-il, nouveau et l'on était accoutumé dans les Flandres, à réserver pour le burin de semblables exigences. *Le Titien et sa maîtresse*, portrait composé et imaginé, est très intéressant de technique, mais la pensée de l'artiste y paraît contrainte. Le *Christ au roseau* est, par contre, un pur chef-d'œuvre (fig. 45). Tout le pathétique de Van Dyck, la distinction intime de son imagination, la noblesse aisée de sa pensée éclatent en cette composition dramatique : la douleur résignée et sereine du Christ s'y oppose à

l'ironie grossière de son bourreau, comme la lumière qui le baigne à l'ombre qui enveloppe les fonds. C'est aussi un merveilleux morceau de



Fig. 16. — Van Dyck. Le Christ au roseau (détail).

facture. La gamme des tons y est d'une ampleur extraordinaire : l'irradiation de la lumière autour de la tête du Christ est rendue par des traits d'une grande hardiesse ; tout le corps nu, modelé par des points, palpite de *morbidezza* ; les mains fuselées, allongées, sont d'un dessin rapide et sûr

Par la qualité de l'invention, par la saveur du travail, le *Christ au roseau* mérite d'être opposé à ceux qui absorbent trop volontiers la gloire de Van Dyck dans celle de Rubens.

Ce joyau n'est pourtant pas le plus haut titre de Van Dyck aquafortiste. Sa supériorité a éclaté, surtout quand il ne s'est pas soucié de la produire. Jaloux de fixer la physionomie de quelques-uns de ses confrères ou de ses amis, au lieu de la crayonner sur une feuille de papier, il la traça à la pointe sur le cuivre. Il le fit sans aucun souci d'art, avec le seul plaisir de conserver des figures sympathiques et, de cette indifférence et de cette joie, naquirent des pages belles de spontanéité et de chaleur intime. La pointe a couru sur la plaque vernie avec la rapidité du crayon, et l'artiste s'est arrêté, non quand l'œuvre était achevée au sens extérieur du terme, mais quand il avait résumé l'essentiel de ce qu'il voulait dire. De là, une sobriété rare dans les Flandres.

Indiquée d'une façon décisive et sommaire, l'image émerge du papier. Ici il s'est contenté de modeler la tête, là il a ajouté quelques brèves indications de la collerette, du costume, et dessiné une main, là encore il a dessiné le buste tout entier, ou même il a indiqué un fond de paysage ; tantôt c'est un simple crayon sans aucun effet ; tantôt il y a jeu de lumière, puissance, éclat et, sans que l'on puisse toujours expliquer pourquoi il n'a pas dépassé tel degré, on devine que, jamais, il n'a agi par caprice et souvent l'on entrevoit ses raisons. N'avait-il pas tout dit, quand il avait brièvement, gravement, dessiné la droite et loyale figure de *Snyders*, quand il avait attesté ce regard franc et limpide ? Au contraire, pour raconter l'exubérance de santé de gaité de *Snellincks*, il fallait présenter le personnage tout entier : et eût-on compris la fière allure, le caractère somptueux, altier, le génie bilieux de *Lucas Vorsterman* (fig. 46) sans une théâtrale mise en scène ? Aussi, dans cette courte série — elle ne comprend que dix huit pièces — règne la plus extrême variété, et les pages discrètes qui évoquent, avec plus de finesse et moins d'abandon, les chefs-d'œuvre des Clouet ou d'Holbein, y succèdent à celles qui appellent le souvenir de Franz Hals : ainsi *Josse de Momper*, l'homme au gant, d'une venue si hautement cavalière.

Ce ne sont pas des portraits intimes, on voit que les originaux ont posé devant l'artiste, mais on sent aussi une communication entre le peintre et ses modèles. Van Dyck, familier des rois et des princes, leur a refusé cette gloire qu'il a réservée à des amis personnels, artistes comme lui ou bourgeois obscurs.



Fig. 46. — Van Dyck. Portrait de Lucas Vorsterman.

Que si l'on essaye de scruter les moyens par lesquels des résultats si francs ont été obtenus, on reste surpris de leur simplicité. Les chairs modelées par des points, les cheveux dessinés en traits souples, les ombres suggérées par des traits parallèles qui balafrent les contours, tout constitue une technique rationnelle, étrangère aux recettes d'atelier. Le génie seul a pu tirer de tels éléments un si beau parti.

Van Dyck, cependant, dirigeait la publication d'un recueil de portraits de ses plus illustres contemporains. Cette *Iconographie* était une entreprise commerciale tout au moins autant qu'artistique. Van Dyck avait réuni un groupe de graveurs parmi lesquels figurent les meilleurs des auxiliaires de Rubens, Lucas Vorsterman, Paul Pontius, Peter de Jode, les Bolswert. Le peintre peignait des esquisses en camaïeu que ses collaborateurs gravaient au burin selon leurs procédés coutumiers. L'on admirerait davantage leurs œuvres si elles ne subissaient l'écrasante comparaison des pièces que nous venons d'examiner. Ces pièces, Van Dyck résolut de les incorporer dans l'ensemble et, soit scrupule d'unité, soit dédain pour le goût public, soit enfin que lui même se refusât à communiquer à la foule des croquis intimes, il crut nécessaire de les faire achever et compléter au burin. Ainsi modifiées, même par les mains les plus expertes, ces pages délicates ont été, sinon toutes abîmées, au moins toutes alourdies. Le propre portrait de Van Dyck, tête fièrement jetée au haut d'une feuille blanche, confidence exquise de ce gentilhomme né, est méconnaissable dans la composition banale dont on l'a serti pour le frontispice du recueil. D'autres portraits, fort heureusement, ont été à peine retouchés. Tous, il faut les voir dans leur fleur, dans les rares épreuves qui nous ont été conservées.

L'élan que Rubens et Van Dyck avaient imprimé à la gravure flamande ne leur survécut pas. Comme elle l'avait fait avant eux, la gravure s'enlisa de nouveau, dans les besognes mercantiles, et la décadence politique de l'empire espagnol en rendit la chute plus profonde.

VI. L'heure de la décadence des Flandres coïncida avec l'apogée de la puissance hollandaise. Rubens et Van Dyck mouraient au moment où Rembrandt arrivait à l'âge de maturité. Quelques minutes d'abandon avaient valu aux Flandres les plus belles estampes dont elles se puissent glorifier : l'abandon, la sincérité, furent la règle constante de l'art hollandais et la gravure, propice aux expansions et aux méditations intimes, joua, dans leur développement artistique, un rôle essentiel. Cela même renversa le

rapport relatif entre le burin et l'eau-forte. La gravure de traduction n'eut, malgré quelques brillants praticiens, qu'un rôle médiocre : l'eau-forte, au contraire, intervint, à quelques moments, dans la vie de la plupart des grands peintres. Elle les occupa d'une façon épisodique, ou prit une place capitale dans leur vie. Quelques-uns lui confièrent leurs meilleures inspirations. Rembrandt, en cela, loin de constituer une exception, représenta les tendances de ses confrères. La Hollande, en un seul mot, fut, au XVIIe siècle, le pays d'élection de la gravure originale.

Le burin en Hollande s'affiliait à des traditions anciennes. Sans rappeler les poèmes apocalyptiques dont les interprètes d'Heemskerk avaient inondé le pays, Crispin de Passe l'Ancien (vers 1565-1637), établi à Utrecht à la fin du XVIe siècle, y travailla à peu près de la même façon que ses collègues d'Anvers, les Wierix ou les Galle, et, comme eux, il trouva des élèves dans sa famille. Son fils Crispin de Passe (1594- ?) ne changea rien à sa manière : il témoigna des qualités d'observateur et de dessinateur exact dans des scènes de mœurs et dans les planches du *Manège royal* publié à Paris en 1629. Ainsi se survivait un passé périmé.

A ce moment tout retentissait de la gloire de Goltzius mort en 1617. Les marchands hollandais exportaient ses estampes à travers l'univers et l'on a reconnu, dans les images d'un évangile chinois, ses compositions interprétées par un Céleste. Goltzius s'était entouré d'une pléiade d'élèves. L'un des meilleurs, Saenredam (1565-1607) avait disparu avant lui, laissant des estampes fines et nettes, des allégories loyalistes et une curieuse pièce de mœurs, la *Baleine* (1602). D'autres prolongèrent ses enseignements : Jacob Matham (1571-1621), Jan Muller (vers 1570-après 1625), plus tard encore Corneille Bloemaert (1608-1680). C'est parallèlement à ces maîtres formels que se constitua l'école hollandaise véritable.

Celle-ci peut réclamer comme précurseur W. Jacobz Delff (1580-1638) qui grava surtout, d'après Miereveld, de bons portraits d'un faire un peu métallique (*Jacob Cats*, *Guillaume d'Orange* (1625), *Grotius* (1632), etc.).

Le véritable initiateur fut Pierre Soutman (vers 1580-?). Nous avons déjà prononcé le nom de cet artiste, attiré dans les Flandres par Rubens, qui ne put le fixer. De retour en son pays, il dégagea de la pratique de Goltzius et de celle de Vorsterman, une parfaite indifférence pour le choix des moyens, subordonnés uniquement à la poursuite de l'effet. Cet effet, il le désira riche et chaud, et il associa intimement à l'usage du burin celui de la pointe. Habile homme, éditeur avisé, lançant de grandes publications tapageuses, il eut la bonne fortune de suivre à leurs débuts

deux artistes de premier ordre, Jonas Suyderhoef et Cornelius Visscher, et c'est par là, surtout, que se recommande sa mémoire.

Suyderhoef (vers 1600-1670) et Visscher (1620-1658) ont fixé le style de la gravure au burin hollandaise. Ce style est essentiellement pittoresque. Le graveur lutte avec le peintre, non comme son confrère flamand pour rendre avec splendeur une impression d'ensemble, mais pour obtenir autant de souplesse, autant de variété, autant de saveur dans le détail. Le peintre flamand, auteur de grandes toiles décoratives, y répandait la lumière, les baignait d'une atmosphère blonde et nacrée, et le graveur, par des travaux espacés, atteignait une tonalité analogue. Le graveur hollandais voit peindre des tableaux de chevalet destinés à des intérieurs bourgeois. L'exécution en est précieuse, serrée, capable de soutenir et de provoquer une analyse minutieuse, la gamme générale est chaude, un peu sourde, la couleur de très belle qualité, la lumière ménagée : souvent les tons s'orchestrent dans la pénombre. A cet exemple le graveur multiplie les travaux, couvre la planche, laisse peu de place aux blancs purs. Ainsi procèdent Suyderhoef et Visscher. Mais semblables par l'intention, ils diffèrent singulièrement par leurs méthodes.

Suyderhoef est un virtuose, on dirait presque un romantique : il travaille avec la plus extrême liberté, et sans redouter aucune complication. S'il use encore de tailles régulières pour les étoffes, il mélange, dans les chairs, tous les procédés, fait un large emploi de la pointe; il est quelquefois impossible de scruter jusqu'au bout les voies qu'il a suivies. On sent qu'il voudrait noyer davantage ses contours, rendre les tailles invisibles, obtenir des noirs plus profonds, et l'on regrette qu'il n'ait pas eu à son service la manière noire ou la lithographie. C'est un maître excessif, très inégal, son goût n'est pas sûr. Il a gravé, d'après Terburch, la *Paix de Münster* et, en gardant la tenue générale de l'œuvre, il a su, comme le peintre, éviter la monotonie qui aurait pu dériver de tant de portraits accumulés; il a traduit Van Ostade avec intelligence ; avant tout, il a rendu d'une façon étonnante la manière de Franz Hals (fig. 47). La touche géniale, le tracé impétueux des ombres charbonneuses, l'impatience et la sûreté du pinceau font plus que se deviner; on les lit avec certitude dans le portrait de *Descartes*, et, plus encore, dans celui de *Wickenburg*.

Cornelis Visscher est à l'opposé du tempérament de Suyderhoef; il n'en a ni l'exubérance ni les faiblesses, c'est un artiste très sûr de lui, très classique d'instinct et qui réalise ce paradoxe d'atteindre les effets les plus hardis avec les moyens les plus réguliers. C'est, d'ailleurs, pour cette

régularité méthodique qu'il a conquis une réputation bien plus étendue que son rival, supériorité que l'on justifierait mieux en rappelant qu'il



Fig. 47. — Suyderhoef. Portrait d'après Frans Hals.

ne fut pas seulement un interprète, mais aussi un inventeur original.

Visscher use systématiquement des tailles équidistantes, il les emploie même pour les chairs et les poursuit partout jusque pour les nuances les plus délicates ; sa main a une légèreté et une sûreté extraordinaires.

Encore ne peut-il parvenir à éviter l'inconvénient inhérent à sa pratique même, c'est-à-dire l'éclat métallique qu'entraîne un extrême fini. Dans les noirs, il croise des tailles larges et, là encore, il tombe parfois dans le tricotage. Il a fait de continuels tours de force et l'on ne peut s'empêcher de penser qu'il aurait pu, avec moins de peine, obtenir souvent plus de moelleux. Ses transcriptions de Van Ostade qui, par ailleurs, sont admirables, pèchent par cette absence de liberté : c'est une perfection sans imprévu.

Visscher a gravé deux grandes compositions originales : l'une d'elles la *Faiseuse de koucks*, malgré toute l'habileté qu'il y a déployée, témoigne moins d'une observation personnelle que de la pratique intime des petits maîtres ; c'est un pastiche très intelligent écrit dans une langue trop parfaite. Il n'en va pas de même pour le *Vendeur de mort-aux-rats*, plus indépendant et de plus d'envergure. Le bonhomme et son étrange accoutrement, l'enfant qui l'escorte, sont présentés avec une ampleur et une force pittoresque remarquables. Le rendu est plus chaud, plus coloré (fig. 48).

Ce serait le chef-d'œuvre de Visscher comme c'est un chef-d'œuvre du burin, si l'artiste n'avait gravé des portraits. Ces portraits, il ne faut pas l'oublier, Visscher les a burinés sur ses propres dessins et, comme il ne s'est pas contenté d'attribuer à ses modèles une pose banale, qu'il les a campés dans une attitude caractéristique et vivante, il a un plein mérite de portraitiste. Il faudrait citer toutes ces effigies, malheureusement peu nombreuses. Contentons-nous de rappeler *Robertus Junius*, *Jean de Paep*, *Winius*, et arrêtons-nous devant la page maîtresse : *Gellius Bouma* (1656). C'est un vieillard de soixante-dix ans, mais l'âge qui a blanchi sa large barbe carrée n'a point altéré l'énergie de son regard : pasteur vieilli dans le ministère sacré, il nous regarde, la main tendue vers nous, pour nous convaincre, assis près d'une table où est demeuré ouvert le livre que, toute sa vie, il a commenté. Rembrandt a, sans doute, quelque peu inspiré cette présentation : mais il n'est pas possible d'en imaginer de plus naturelle. L'exécution est au-dessus de l'éloge.

Cornelis Visscher eut quelques bons élèves. Le meilleur, Corneille Van Dalen, est surtout connu par ses portraits de *Giorgione*, *l'Aretin* et *Boccace*.

Dans les premières années du XVIIe siècle, le burin s'essaya à décrire le paysage. Un élève de Soutman, Jan van de Velde (1556-après 1641) grava d'un burin sobre, sec et pauvre des vues qu'il s'efforçait vainement

de rendre pittoresques : quelques-unes de ces pièces — les seules dignes d'être regardées — rappellent la mode des effets nocturnes mise en hon-



Fig. 48. — Cornelis Visscher. Le Vendeur de mort aux rats (très réduit).

neur par **Adam Elsheimer**[1]. De semblables effets furent également poursuivis par **Henri van Goudt** (1565-1630), Esaias van de Velde (1590-1630), qui grava des marines et des vues de canaux où il fit preuve d'une ma-

1. Livre II, chap. III, p. 286.

gination riche, sinon d'un métier pittoresque, clôt cette série de tentatives dont le résultat fut médiocre, et le burin s'efface désormais pour laisser à l'eau-forte le champ libre.

VII. — Ici les noms qui s'offrent à nous ne sont plus ceux des spécialistes. Nous sommes en présence des plus illustres peintres Il ne faut pas s'attendre naturellement à leur retrouver, en tant que graveurs, la même importance relative que comme peintres : certains maîtres du pinceau n'ont jamais gravé — on ne connaît point d'estampes d'Hobbema — ; d'autres n'ont manié la pointe que d'une façon tout à fait exceptionnelle — dix pièces, il est vrai, suffisent à Ruysdael pour marquer sa supériorité ; — d'autres, enfin ont, ainsi que Rembrandt, exprimé leur âme tout aussi volontiers sur le cuivre que sur la toile.

L'eau-forte hollandaise dérive, dans sa technique, de l'eau-forte italienne et, comme celle-ci, elle use des moyens sobres. Pourtant, elle est influencée par les progrès du burin, par la complexité des effets obtenus dans les ateliers de Vorsterman ou de Visscher. Elle appartient à une époque individualiste où chacun cherche à se traduire lui-même, où tous sont soucieux de la qualité de l'expression, où l'on ne s'embarrasse d'aucune formule d'école. De là, de très grandes différences entre les maîtres, ou même chez un seul maître, une gamme très riche qui va des esquisses légèrement mordues aux morceaux les plus raffinés de Rembrandt.

La floraison, on le sait, a été intense, faite d'activités parallèles. Obligés de classer, pour l'exposition, nous prendrons successivement les paysagistes, les animaliers, les peintres de la mer, les peintres de genre, et nous achèverons par Rembrandt l'étude de cette magnifique période.

Si l'on omet Jan von Goyen (Leyde 1596-La Haye 1656) qui publia cinq eaux-fortes où rien ne transparaît de son sage et paisible génie, l'initiateur des paysagistes et aussi des animaliers fut le maître de Ruysdael, Allaert van Everdingen (1620-1675). Everdingen a composé plus de cent petits paysages ; ce sont des vues de sites montagneux du Tyrol ou de Norvège : le premier plan est d'ordinaire formé par un détail pittoresque : gros rocher, cabane de bois, sapin ou bouquet d'arbres ; au fond, s'étend un vaste panorama. Tout cela est très varié et tout ensemble fort monotone ; de petits personnages, très sommairement esquissés dans quelques planches, tentent en vain de renouveler l'intérêt. La facture est claire, légère : exceptionnellement quelques nocturnes selon le goût d'Elsheimer. Les contemporains, saturés de spectacles italiens et non accoutumés

encore au paysage national, ont dû y trouver un attrait qui a disparu pour nous. On y sent, en tout cas, une grande sincérité. Une suite d'illustrations pour *Reynier le Renard* n'a, par contre, rien perdu de sa verve et de sa vivacité spirituelle. Il serait facile de chicaner Everdingen sur l'exactitude des formes qu'il a attribuées au lion et à d'autres animaux

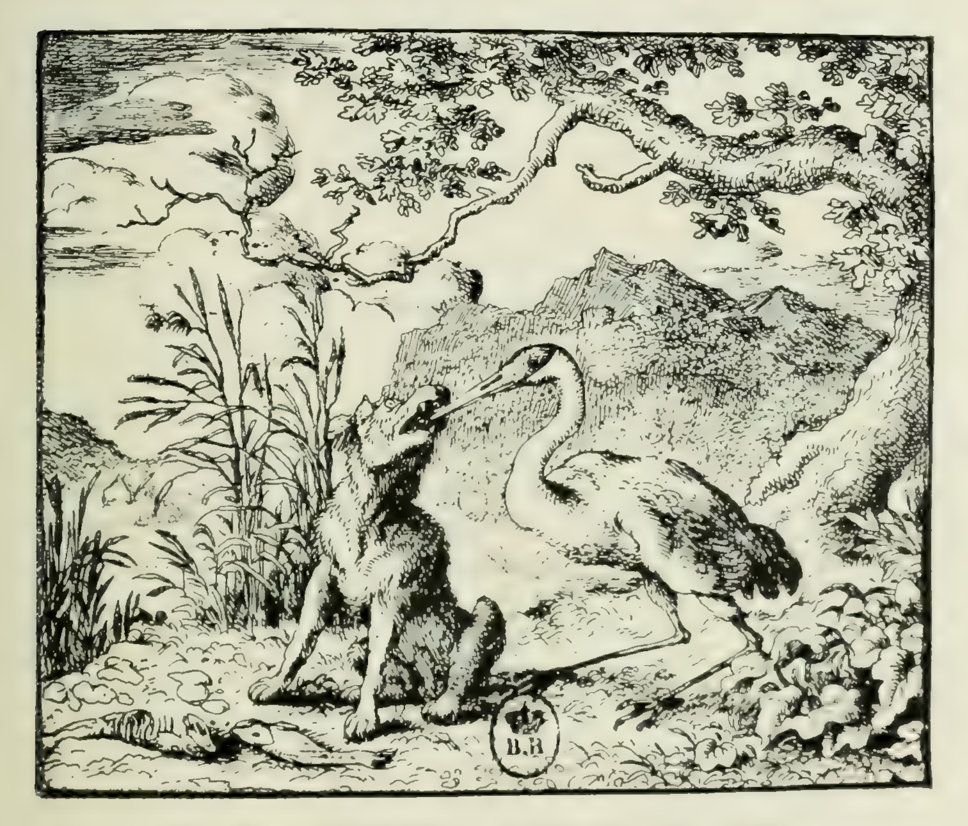


Fig. 49. — A. Van Everdingen. Le Renard et la Grue. (B. 32).

avec lesquels il n'était évidemment pas familiarisé. Les allures qu'il leur a prêtées sont, par contre, d'une grande justesse et, surtout, il les a groupés de la façon la plus heureuse. La comédie se joue devant nous, badine, aisée. Des fonds de paysage, librement, largement indiqués en sont le cadre. La visite du chat chez Renard (B. 14), le Renard et la Grue (B. 32) (fig. 49), pour prendre deux scènes presque au hasard, sont des fables exquises : on voudrait penser que La Fontaine les a connues.

L'amour des vérités particulières de la nature, l'observation ingénue

des animaux, allaient être désormais le propre des artistes hollandais. Everdingen leur en donna le double exemple.

Après Everdingen, les animaliers graveurs furent très nombreux, les paysagistes plus rares. Dix pièces constituent l'œuvre gravé de Ruysdael (1628-1682) : encore aucune d'elles n'appartient à l'époque de sa maturité et ne reflète l'ampleur et la sérénité de ses grandes peintures. Les premières ont été conçues sous l'influence manifeste d'Everdingen. Ce sont des paysages tourmentés où de grands arbres ambitieux élèvent leurs troncs et leurs rameaux tordus jusqu'au ciel, compositions puissantes, dessinées avec une extraordinaire sûreté et qui, par le jeu des traits, presque sans aucune indication de modelé, obtiennent un étonnant relief. Les *Deux paysans et leur chien* (B. 2), la *Chaumière au sommet de la colline* (B. 3), sont animés d'une fougue à laquelle s'ajoute une poésie grandiose dans la pièce des *Voyageurs* [B. 4], où des arbres touffus émergent parmi des étangs (fig. 50). Le *Bouquet de trois chênes* (B. 6), le seul morceau qui soit daté, — il porte la date de 1649 — marque une évolution dans la conception et dans la technique. La pensée s'est rassérénée, elle est devenue plus simple et plus personnelle : si les trois chênes se profilent encore avec une fierté romantique, on sent mieux l'observation ; la compréhension est plus souple et plus riche : en même temps, les grands linéaments qui sculptaient les formes, non sans dureté, cèdent la place à de petits traits hachés qui indiquent les masses sans les priver de leur souplesse. L'évolution est achevée dans le *Ruisseau traversant le village* (B. 7), ou dans le *Champ bordé d'arbres* (B. 5), calme et savoureux. Ce sont, malheureusement, les dernières eaux-fortes du maître.

Antoine Waterloo (1618-1662), son contemporain, grava d'une pointe très fine des paysages très inégaux, parfois peu sentis, dont les meilleurs ne sont pas sans grâce.

En face des génies nationaux, voici les italianisants. Jan Both d'Italie (1610-1652), dans les grandes machines prétentieuses où il se guinde, échappe involontairement à la froideur, parce qu'il s'intéresse à la lumière, aux groupes pittoresques, aux troupeaux et à leurs pâtres[1] (le *Muletier* [B. 6], les *Deux vaches* [B. 8]).

Pour que le soleil méditerranéen inspire un hollandais, il faut qu'il enveloppe de ses rayons des scènes familières. On pardonne à Berchem

[1] Au contraire Abraham Genoels (1640-1723) est un type de solennel et insipide italianisant.

(1620-1683) d'avoir franchi les Alpes, parce qu'il ne tenta dans les terres classiques rien d'héroïque ou de traditionnel, et qu'il chercha parmi ces sites différents à satisfaire les instincts de sa race.



Fig. 50. — Ruysdael. Les Voyageurs [B. 4] réduit.

Berchem avait un sentiment remarquable de la lumière. Il la répand intense dans ses estampes ; le soleil ne remplit pas seulement l'horizon, il pénètre parfois et mange les formes. Berchem obtient cette irradiation sans effort apparent ; il se garde bien d'introduire des masses noires, sous prétexte de faire contraste aux lumières ; avec le même instinct que nos

peintres impressionnistes, il tient toute sa planche dans la gamme la plus claire, et c'est par la simplification du relief écrasé par le soleil, par la disparition des détails qui échappent à un œil ébloui qu'il crée en nous l'illusion. La pièce qui passe d'ordinaire pour son chef-d'œuvre et que ses admirateurs ont surnommée « le diamant », le *Joueur de cornemuse* (B. 4) est précisément d'un effet plus sec, parce que les noirs, d'ailleurs très beaux de qualité, n'y ont pas été évités.

Dans tous les paysages de Berchem, les animaux domestiques interviennent ; ils n'y jouent jamais un rôle négligeable et souvent ils occupent la première place. Ce sont des moutons, des vaches, des chèvres, moins souvent des chevaux, surpris dans leurs attitudes familières, broutant, ruminant, au repos, à l'abreuvoir, conduits sur les routes, passant des gués, sans aucun souci de noblesse artificielle, avec un plein désir de sincérité. Berchem les aime, non comme des figurants capables d'animer un ensemble, mais pour eux-mêmes ; il éprouve un plaisir à nous les présenter dans la vérité de leurs formes, et dans quelques suites désignées par deux frontispices, les deux cahiers *à l'homme*, les deux cahiers *à la femme*, les *Vaches à la laitière*, il nous donne, en dehors de toute anecdote, de tout prétexte épisodique, de véritables portraits de bestiaux. Ce ne sont pas les pages les moins intéressantes de son œuvre, non plus que les têtes de boucs qu'il a dessinées, la *Tête de bouc à gros traits* (B. 17) avant les autres (fig. 65). On ne saurait lui adresser d'autre reproche que d'attribuer souvent aux bêtes un regard spirituel et quasi-humain.

La technique de Berchem est fortement influencée par l'exemple du burin ; il trace, avec des pointes de différentes finesses, des traits plus ou moins forts ou légers, et cette régularité bien inutile donne à ses estampes un caractère un peu trop arrêté ou écrit.

Il y a plus de liberté chez son élève, Karel du Jardin (1635-1678) qui procède par petits traits, courts, hachés, et en dit plus à moins de frais. L'observation, chez Karel du Jardin, a aussi plus de finesse et ses animaux, plus largement traités, gardent le regard vide et morne dont la nature les a dotés. Les types sont moins sélectionnés et à côté des belles bêtes figurent des chevaux efflanqués comme ceux que Méryon a copiés. Les *Deux ânes* (1652, B. 6), les *Quatre chèvres* (B. 13), les *Deux bœufs* (1655), (B. 24), les *Trois cochons près de la haie* (B. 16), des études de brebis (fig. 51) comptent parmi les meilleurs morceaux de du Jardin. Supérieur à Berchem comme animalier, il ne rivalise pas avec lui comme paysa-

giste et les personnages dont il anime quelques scènes sont piètrement dessinés.

A ces maîtres entachés d'italianisme, on pourrait opposer, s'il ne fallait, au contraire, les rapprocher à cause de leurs instincts semblables, ceux qui puisèrent toutes leurs inspirations dans le sol natal. Cuyp (1620-1691) a, malheureusement, fort peu gravé ; il nous appartient, à peine, par six croquis où, d'une pointe très grosse, il a esquissé des vaches. Paul Potter, au contraire (1625-1654) a manié la pointe pendant tout le cours de



Fig. 51 — Karel du Jardin. Le mouton et les mouches (B. 58).

sa trop brève carrière, puisque nous avons de lui des pièces datées de 1643 à 1652. Bien que le nombre de ses eaux-fortes soit restreint, on sent qu'il les a travaillées avec joie, qu'il s'y est dépensé tout entier. Par elles, tout aussi bien que par ses œuvres peintes, il domine tous les animaliers ses contemporains. Son métier n'a rien de rare ni de particulier ; il use avec liberté de pointes de diverses grosseurs, modèle tantôt par traits parallèles et tantôt par hachures brèves, mais cette technique est au service de l'intelligence la plus rare.

Au début, il trace sur la planche des compositions complètes : le *Vacher* de 1643 (B. 14), — l'artiste avait dix-huit ans — est une scène habilement agencée. Des vaches conduites par un pâtre viennent à travers bois et collines, par un sentier, vers un étang ; d'autres vaches sont

déjà arrivées et se reposent. On découvre, au delà de l'étang, la silhouette d'une ville dont le vague s'oppose à la précision du premier plan. Le *Berger* de 1644 [B. 15] traduit des préoccupations semblables et, de plus, une recherche des effets de lumière. Sur un tertre un berger étendu joue de la flûte ; son chien est près de lui ; à ses pieds paissent ses brebis ; au loin, s'étend un vaste champ dans lequel est presque perdu un laboureur à sa charrue ; des collines, une église, ferment l'horizon. Le soleil, en son plein, étend sur toutes choses ses rayons contre lesquels l'homme et quelques-unes de ses bêtes se sont imparfaitement protégés.

Par la suite, Potter renonce à des ensembles si vastes ; il abandonne les panoramas, ne désire plus le pittoresque ; il se montre épris uniquement de vérité et de vérité particulière ; sa curiosité se concentre sur un objet déterminé qu'il scrute avec plus d'exigence.

Il ne trace désormais que des monographies, mais celles-ci sont définitives. A la précision des formes générales, aux traits qui caractérisent la race ou l'espèce s'ajoute, indiquée d'une pointe qui se joue, la notation de la robe, du pelage (fig. 52). Ici le poil est hérissé, là il forme une grosse mèche ; sur le flanc d'une vache restent collées des bouses. Le *Taureau* de 1650 [B. 1] est le frère du célèbre *Taureau* de La Haye, peint trois ans auparavant et ne lui cède en rien. Deux ans plus tard, en 1652, il publie, d'une pointe plus grêle, une suite de chevaux et oppose à son cheval opulent des Frises, des rosses poussives et décharnées [B. 9-13]. Il est dans sa vingt-huitième année, la mort le guette.

Considérait-il, ainsi que l'a pensé Fromentin, les travaux d'observation aiguë, dans lesquels il se cantonnait, comme une préparation nécessaire à des grandes compositions qu'il lui fut refusé de mûrir ? Songeait-il à reprendre avec plus d'ampleur le *Vacher* et le *Berger* ? Il semble, au contraire, qu'il ait subi l'évolution qui entraînait les meilleurs esprits de son temps : partis de la recherche du pittoresque dictée par l'Italie, ils renonçaient peu à peu aux conceptions ambitieuses, pour donner un jeu plus libre à leur instinct modeste et puissant de véracité.

Pareille aventure arriva à son émule excellent, A. Van de Velde (1635 ? — 1672). Il débuta, comme graveur, en 1653, par une grande pièce : le *Berger et la Bergère avec leur troupeau* [B. 17], belle et lumineuse composition où se devinait l'influence de Berchem ; il continua par des estampes plus restreintes, dessinant taureaux, vaches, bœufs ou chèvres avec une verve et une force qui le font, de tous ses contemporains, le plus

proche de Potter ; la suite qu'il publia en 1670 et où figurent les *Deux Moutons* (B. 15) est également fort belle.

La passion pour les animaux domestiques, cette passion vraiment



Fig. 32. — Paulus Potter. La Vache couchée (B. 5).

nationale, même quand elle s'appliquait en Italie, n'inspira pas seulement ces illustres maîtres. La liste serait trop longue de ceux qui, quelque jour, tracèrent à l'eau-forte des croquis bien venus de vaches ou de chevaux. Les rosses que dessina J. Van Aeken méritent d'être regardées (B. 1-6) et aussi celles que le Bamboche, Peter de Laer (1590-après 1656) observa

sans finesse, mais avec humour; et l'on ne doit pas non plus dédaigner les chiens profilés d'une pointe un peu dure en 1661 par Jean Le Ducq (1638-1695).

La mer se laisse malaisément approcher; elle inspira peu de graveurs. Elle exerça du moins une fascination sur l'un d'eux. Il s'appelait Reynier Nooms (1623-vers 1665) et signait Zeeman — le marin. Son œuvre suffirait à nous attester la prospérité maritime de son pays.

Zeeman chante d'abord Amsterdam. Voici les nombreuses portes de la ville; on y accède par des ponts de bois jetés au travers des canaux; toutes elles sont pittoresques et l'artiste les a très heureusement présentées [B. 119-126]; voici les *deux Blockhaus* [B. 3]; voici les différents ports tous hérissés de mâts et de voiles [B. 47-54]; au fond de l'un d'eux s'aperçoit la silhouette de la Bourse [B. 88]; partout règne la plus intense activité. A présent nous sommes en pleine mer, les navires hollandais luttent dans une suite de batailles navales, pour l'indépendance et la richesse de leurs pays [B. 99-106]. Le dessin de Zeeman est spirituel et sommaire; il caractérise rapidement, excelle à faire rentrer dans un petit cadre un vaste panorama. Il a quelques-uns des mérites que nous admirerons bientôt chez son contemporain français, Israël Silvestre. Son métier est très ample et très sûr, un peu sec; il s'exprime avec un minimum de moyens. D'ailleurs il a un sentiment de la lumière étranger à son émule français. Ses navires vus de flanc, de face, inclinés sous le vent, évoluent avec une aisance admirable, sous un ciel, toujours très étudié. Au loin ils se perdent dans le brouillard, ou s'illuminent dans le soleil. Une série de ports de mer sont présentés, un peu comme le fera plus tard Joseph Vernet, avec des premiers plans très animés qui rejettent au loin les arrière-plans et donnent la sensation d'espace. La suite, la moins intéressante pour nous assurément, mais qui marque, peut-être, le mieux l'importance que la Hollande attachait à sa puissance navale est celle que Zeeman a consacrée à des portraits fidèles de navires de guerre; une autre suite, d'une semblable valeur documentaire, mais moins aride, passe en revue toutes les formes possibles d'embarcations maritimes. Dans toutes ces planches, la mer elle-même joue un rôle essentiel, l'artiste excelle à évoquer l'agitation des vagues: il ne rend pas moins heureusement le charme des grands calmes [B. 32].

Zeeman, qui semble avoir beaucoup voyagé, vint un jour à Paris. Il y était apprécié, et l'un de ses albums fut publié chez Van Meerlen, rue

Saint-Jacques : « A la ville d'Anvers ». De ce voyage sortirent quelques vues bien curieuses de Saint-Denis, du faubourg Saint-Marceau, du port Saint-Bernard (B. 55-62). Un Hollandais trouvait alors l'inspiration favorable au seuil de Paris. L'œuvre de Zeeman se complète par une grande planche un peu maigre, mais où il a su faire vivre une foule affairée : l'*Incendie de l'Hôtel de ville d'Amsterdam* (1652) (B. 52).

La place éminente que Zeeman occupe parmi les graveurs de la mer aurait pu être revendiquée par Ludolf Backhuisen (1631-1708). Mais ce grand peintre ne tenta l'eau-forte que dans sa vieillesse. Les planches qu'il publia en 1701, à l'extrême limite de l'âge d'or hollandais, sont dessinées d'une pointe un peu grosse, sans finesse, mais avec force : vaisseaux en vue d'Amsterdam (B. 4 et 5), mer forte déferlant sur une côte rocheuse [B. 11].

Par les spectacles qu'ils ont aimés, nous arrivons, maintenant, aux Hollandais eux-mêmes.

Les gueux ont trouvé un chantre admirable en Adrian Van Ostade (1610-1685). L'œuvre gravé de Van Ostade est considérable ; il comprend cinquante pièces d'inégale importance, depuis des croquis minuscules, jusqu'à de grandes compositions achevées. Le maître y manie l'outil avec une aisance parfaite. Il sait définir rapidement, il sait aussi modeler avec délicatesse. Parfois il enlève ses personnages sur un fond d'un noir savoureux obtenu par des traits pressés et croisés sans régularité ; souvent il achève avec la pointe sèche employée d'une façon si légère qu'elle donne à l'œil l'impression d'un ton très pâle au lavis. Dans ce métier, point d'envolée, point de hasard, peu de hardiesse, du moins apparente, mais une exquise finesse. Tout y est mesuré, on dirait classique. La conception et l'exécution ont de semblables mérites. Ostade n'excelle pas seulement à établir, à couper sa composition, il a, dans les détails, dans le choix des accessoires typiques, dans leur agencement, dans leur subordination à l'ensemble, un discernement extraordinaire : il peut, dans un intérieur de paysan, accumuler les objets les plus singuliers pour nos yeux, rendre le désordre des paniers, des bouteilles, des caisses, des provisions suspendues au plafond, accrochées aux murs, entassées dans des coins, faire grouiller les personnages ; soyez assurés que tout s'ordonne, se subordonne et concourt à une impression totale. De même, son dessin rend le caractère des choses en leur accordant leur importance relative, et le style de l'ensemble est exactement approprié aux sujets qu'il traite : on ne saurait imaginer une correspondance plus étroite.

Ne voyons pas uniquement ici des qualités formelles : Ostade ne cherche à être ni nouveau, ni pittoresque : il ne présente pas les paysans à notre curiosité, bien moins encore à notre raillerie. Il les peint parce



Fig. 53 — A. van Ostade. Le père de famille. [B. 33].

qu'il les aime ; ce sont vraiment ses héros. Son art en revêt un caractère intime ; il prend aussi une signification très haute : ce qu'il nous dit, ce ne sont pas les faits et gestes médiocres ou grossiers de quelques rustres, c'est la prospérité générale, la vie assurée par le travail et la joie des campagnes néerlandaises affranchies de l'Espagne. Son œuvre respire l'allégresse.

Voici le paysan chez lui : dans le désordre savoureux de cet intérieur

où l'on ignore l'esthétique bourgeoise, règne le bonheur : la mère donne à manger à son bébé ; les aînés jouent, tandis que le père coupe une miche de pain (B. 46) ; ailleurs, c'est le père qui fait manger son enfant (B. 33) (fig. 53), ou dit la prière qui sanctifie le repas du soir (B. 34). Vue du dehors, la maison paysanne est pimpante et avenante avec son auvent, ses fenêtres



Fig. 54. — A. van Ostade. Le marchand de lunettes (B. 29).

garnies de verres sertis dans le plomb, la vigne qui grimpe partout. Il fait bon s'y asseoir sur le pas de la porte : la femme file sa quenouille, tandis qu'à quelques pas, les cochons se vautrent paresseusement (1652) (B. 31). Près de la trappe de la cave un savetier a placé son échoppe et travaille, tout en devisant avec un oisif qui fume sa pipe (B. 27), ou avec un rémouleur ambulant (B. 36). Passe le marchand de lunettes qui propose sa marchandise (B. 29), et voici des mendiants musiciens joueurs de vielle, de violon, de cornemuse. Le paysan travaille-t-il ? sans doute puisqu'il a si bonne mine ; mais Ostade n'aime pas nous le montrer à la peine ; il laisse

à d'autres le soin de nous faire connaître les bestiaux et les champs : une seule fois, il nous introduit dans la *Grange* (1647) (B. 23) : c'est un morceau exceptionnel dans son œuvre et de toute beauté, d'une fraîcheur, d'une vivacité lumineuse, à le croire dessiné par un maître du XIXe siècle. Ostade préfère nous associer aux réjouissances. C'en est une que de tuer le cochon (B. 41) : la scène est solennelle, chacun s'empresse pour



Fig. [illegible] — A. Van Ostade. Le paysan payant son écot [B. 42]

le sacrifice, espoir des ripailles futures, et ces ripailles, nous y assistons dans une magnifique estampe (B. 50) que l'artiste a travaillée amoureusement et qu'il a voulu achevée. Achevée, elle l'est en effet, non pas comme elle l'eût été par le burin méticuleux de Visscher, mais finie dans son style propre, ni guindé ni lâché. Vienne la fête du pays : on danse dans les carrefours (B. 47), on s'attable au grand air (B. 4) et tout, nature, bonshommes, et le porc qui barbote au premier plan, s'agence harmonieusement. Par ici, un charlatan fait des tours dont s'amusent jeunes et vieux (B. 43) ; page sur laquelle Rembrandt n'a pas été sans influence et

qu'il faut suivre dans ses différents états. La fête dure toute l'année au cabaret, cabaret spacieux où l'on peut danser (B. 49), mais dont on ne sort pas sans payer son écot. La jolie pièce, et si juste d'esprit, de développement que celle où l'on voit le paysan qui se décide avec peine à payer l'hôtesse (B. 42) (fig. 55). Heureux les paysans! plus heureux certes, à en croire Ostade, que le peintre qui les chante. Ce peintre, Ostade nous le montre installé dans une grande salle fort délabrée ; assis sur une chaise dépaillée, il travaille avec application, noble gueux plein de dignité, héritier d'Apelle que ce parrainage n'enrichira pas (B. 32).

Pour mesurer la supériorité d'Ostade, il suffit de le rapprocher de ceux qui se sont ingéniés à le suivre. Cornelis Béga (1620-1664) a certes de la verve, un métier curieux, il a étudié Rembrandt ; mais son inspiration est grossière : il caricature le paysan, ne le voit qu'au cabaret : point d'intimité : nulle trace de cette poésie réelle qui vivifie l'œuvre d'Ostade. Cornelis Dusart (1665-1704) qui, trente ans plus tard, s'engage dans la même voie commet, moins lourdement, de semblables erreurs : dans sa meilleure pièce : la *Fête de Village* (1685) (B. 16) il se rapproche d'Ostade, sans rien lui ajouter.

Moins favorisés que les paysans, les bourgeois ne rencontrèrent pas de graveurs : ni Terburch, ni Pieter de Hooch ne manièrent la pointe, et nul ne se soucia d'occuper la place qu'ils abandonnaient.

Fromentin, dans les *Maîtres d'autrefois*, a souligné l'indifférence des peintres hollandais à l'égard des événements politiques et religieux qui de leur temps bouleversèrent et l'Europe et leur propre pays. Cette indifférence évidente pourrait s'expliquer par des scrupules esthétiques ; elle devient aussi plus intelligible lorsque l'on voit traduits dans des estampes des faits dont les peintres ne se désintéressaient sans doute que parce qu'ils estimaient la gravure suffisante pour les célébrer. On glanerait facilement, à travers les planches publiées en Hollande, des pièces d'importance iconographique et historique. Toute la ferveur protestante éclate chez Jean Luyken (1649-1712) auteur d'illustrations ambitieuses de la Bible, narrateur des persécutions espagnoles, panégyriste des martyrs de la foi réformée. Pendant toute la seconde moitié du XVII[e] siècle, Romyn de Hooghe (1638-1708) a dépensé une verve intarissable et médiocre, un esprit fécond et confus, à écrire par le burin ou l'eau-forte les annales de son temps. Il a tracé des allégories compliquées et obscures, des satires politiques et religieuses, des plans de villes et de batailles, narré la révocation de l'Édit de Nantes, la paix de Ryswick, celle de Carlowitz, célébré Guil

laume III, illustré de nombreux livres, une géographie universelle, fait un *Ars moriendi* d'une piété jésuite. Bref, il est un miroir presque intégral de ce qui pouvait intéresser ses contemporains. L'art, en tout cela, a une part médiocre : pourtant l'on pourrait voir dans le *Baptême du Dauphin à Saint-Germain-en-Laye* (1668) ou dans le *Couronnement de Guillaume III et Marie* (1689) le prélude des compositions où nos graveurs français du XVIII[e] siècle surent agencer si heureusement des centaines de petits personnages dans le cadre d'appartements princiers.

Les artistes dont nous venons d'évoquer l'œuvre forment une famille véritable, on devine chez eux des aspirations, un goût semblable : ils ont un génie limpide et mesuré, ils s'intéressent à des spectacles simples ; même lorsqu'ils se guindent au contact de l'Italie, l'ingénuité de leur génie transparaît de quelque côté. Ils sont sobres et graves, mais ils se replient rarement sur eux-mêmes. Ils voient grand et juste ; ils ajoutent peu de chose de leur fond propre. Leur métier est libre et probe, précieux et sans imprévu. Or, c'est près de ces hommes au cerveau pondéré, à la vision claire qu'a vécu Rembrandt (1606?-1669).

VIII. — Rembrandt est le prince des graveurs, comme il est le plus grand des peintres et si, parmi les peintres, la première place peut lui être disputée, sa suprématie dans la gravure est incontestée et incontestable. Il a porté son art à des hauteurs que nul n'avait atteintes avant lui, où nul n'est, depuis lors, parvenu à le rejoindre. Il reste un objet d'admiration et de surprise : les enseignements qu'il offre aux artistes ne sont pas, ne seront peut-être, jamais, épuisés.

Sa gloire s'est, longtemps, enveloppée de mystère : son art semblait défier l'analyse. En proclamant son génie, on avouait qu'il était insondable. Il avait, pour exprimer la pensée la plus inaccessible, inventé un langage dont il ne nous était pas donné de déchiffrer le secret. Ses estampes créées par un art immatériel suscitaient des hymnes dévotieux et décourageaient la critique. Aujourd'hui notre vénération n'est pas diminuée, mais elle est devenue plus lucide, et, sans doute, elle s'augmente encore de ce qu'elle est moins aveugle. Rembrandt était inintelligible à tous ceux qui vécurent dans la première partie du XIX[e] siècle parce qu'ils avaient délaissé l'eau-forte et que la technique du burin s'était, entre leurs mains, appauvrie. Habitués à un métier méticuleux et propre, ils voyaient volontiers partout l'œuvre miraculeuse du génie. Les aquafortistes contemporains et les imprimeurs ont restauré l'art tombé en enfance,

leur ingéniosité s'est appliquée à inventer des procédés nouveaux de travail et de tirage, et, par là, le voile s'est au moins partiellement soulevé.

Rembrandt, ainsi que tous ses confrères, dessinait sur le vernis avec des pointes de différentes grosseurs et faisait mordre par l'eau-forte ; une fois obtenus les premiers états à l'eau-forte pure, il reprenait sa planche à la pointe sèche et au burin. Mais, tandis que tous les autres artistes effaçaient avec soin les barbes, c'est-à-dire, les aspérités, les copeaux minuscules du cuivre provoqués par le passage de l'outil, Rembrandt les laissait subsister, au moins en partie : les barbes, arrêtant l'encre, déterminaient des noirs profonds, très caractéristiques. Pour obtenir sur certains points des tons gris légers, semblables à un lavis, il est probable qu'il dépolissait légèrement le cuivre avec une pierre ponce.



Fig. 56. — Rembrandt. Les Juifs à la Synagogue. 1648 (B. 126).

Il faisait un très large usage du brunissoir, pour atténuer ou pour effacer les travaux qui ne lui plaisaient pas. De plus, et c'est là le point essentiel, Rembrandt avait chez lui des presses et tirait lui-même ses épreuves. Or, il ne se contentait pas d'encrer soigneusement sa planche, il variait cet encrage, soit en essuyant le cuivre avec un torchon, d'une façon inégale, soit en ajoutant de l'encre avec une éponge. Bien qu'il ait

souvent approché des effets qui caractérisent la manière noire, il semble qu'il ne se soit jamais servi de la roulette ou du berceau, et qu'il n'ait pas obtenu ses tons profonds par des moyens mécaniques. Ces procédés, d'autres encore, que l'on n'a pas pénétrés, mais qui n'ont certainement par eux-mêmes rien de mystérieux, ce cuisinage, donnent aux gravures de Rembrandt leur aspect déconcertant. On s'explique aussi que, d'une même planche, l'artiste ait pu tirer des épreuves très différentes et l'on conçoit l'embarras des amateurs, hésitant en présence de deux épreuves, pour savoir si elles proviennent de deux états successifs ou si elles sont des variations d'un état unique[1].

Devenue plus perspicace, la critique s'est aussitôt montrée moins timide. Déjà les connaisseurs avaient peu à peu séparé de l'œuvre de Rembrandt des estampes de ses disciples ou de ses imitateurs qui y avaient été tout d'abord confondues par spéculation ou par ignorance. Les pages incontestées ont été examinées à leur tour, on a cherché si elles appartenaient toutes et entièrement au maître : l'étude de Rembrandt graveur est entrée ainsi dans une phase nouvelle. Un critique anglais, graveur illustre lui-même, Seymour Haden, a été le promoteur principal de cette évolution ; l'année 1877, où il organisa au Burlington Club, à Londres, une exposition critique des gravures de Rembrandt, a été décisive. Le point de départ des investigations de M. Seymour Haden fut le suivant : Rembrandt, depuis l'époque de son installation à Amsterdam, c'est-à-dire depuis 1630, jusque vers 1639, eut chez lui à demeure des élèves. Le nombre de ceux-ci fut assez considérable : il en eut, à la fois, jusqu'à trente. Parmi ces jeunes gens se trouvaient des graveurs, dont quelques-uns conquirent par la suite la notoriété : Jean Van Vliet, Ferdinand Bol, Jean Lievens, Gerbrandt von Eeckhout, Philippe Koninck, L. Verbeecq. Or les statuts de la guilde des peintres de La Haye interdisaient aux élèves de signer leurs œuvres pendant le temps de leur apprentissage. Sans doute, une règle semblable existait à Amsterdam ; dès lors, il est légitime de penser que Rembrandt a profité du travail de ses élèves et que, s'il n'a pas été jusqu'à apposer sa signature à des compositions auxquelles il n'avait eu aucune part, il a pu, du moins, associer des collaborateurs à ses propres entreprises, leur confier l'exécution de pièces dont il fournissait l'ébauche et dont il surveillait et dirigeait l'achèvement. Comment retrouver les

[1] Les tirages sur papier du Japon, de Chine, parfois même sur parchemin ou encore sur satin multiplient encore les aspects. Les épreuves de La *Descente de croix au flambeau* (1654) (B. 83), dont on ne connait qu'un état, offrent entre elles des différences énormes.

traces de cette collaboration? La comparaison des estampes chronologiquement classées peut y conduire, et aussi leur confrontation avec les travaux signés plus tard par les auxiliaires supposés.

Les investigations de Seymour Haden, de ses émules et de ses contradicteurs ont amené, parmi de nombreuses hypothèses, quelques résultats que l'on peut tenir pour définitifs, d'autres qui se présentent avec un haut degré de probabilité.

Il y avait, dans l'œuvre de Rembrandt, une catégorie d'estampes peu nombreuse, mais formée de pages toutes importantes : c'étaient des pièces où les travaux avaient été multipliés, où l'artiste avait cherché une impression de fini, où il semblait aussi avoir songé à lutter avec les grands burins des traducteurs de Rubens et, en fait, ces estampes paraissaient copiées de quelque original peint. C'étaient, il faut l'ajouter, les morceaux les plus accessibles de l'œuvre du maître, ceux sur lesquels se reportait l'admiration des esprits les moins ouverts à son génie. Il faut aujourd'hui les écarter. *Le Bon Samaritain* et la *Grande descente de Croix* de 1633, l'*Ecce Homo* de 1636, ont été conçus par Rembrandt, mais ce n'est pas lui qui les a exécutés. Il a gravé la figure du *Peseur d'or* de 1639, mais il est très probable qu'il a confié à un élève le reste de la planche. Parmi des hypothèses moins absolument établies, je rappellerai seulement que la *Grande Résurrection de Lazare* (vers 1632) a été l'objet de très graves suspicions et qu'il faut, tout au moins, penser que Rembrandt n'y a pas travaillé seul. Pour de nombreuses autres pièces, on admet que les premiers états sont dus à Rembrandt, mais que les retouches et modifications ultérieures ne lui appartiennent pas.

C'est donc avec des précautions critiques qu'il convient d'aborder l'œuvre de Rembrandt, étape ingrate et nécessaire que nous oublierons ensuite, pour nous livrer tout entiers à l'admiration.

Regardons une gravure de Rembrandt : ne nous contentons pas d'une reproduction : il en est d'excellentes, aucune pourtant qui ne soit insuffisante par quelque côté ; prenons un original, contemplons l'une des pièces de l'œuvre admirable constitué au Cabinet des Estampes. Dans ce chiffon de papier, qui souvent n'a pas les dimensions d'une feuille ordinaire de papier à lettres, sont contenus l'univers visible et le monde moral. C'est la lumière radieuse sous laquelle tout palpite, le soleil miraculeux et éblouissant, c'est la clarté sereine qui étend une joie paisible sur des horizons infinis, ou bien encore la pénombre douce où les formes émergent parmi l'obscurité. Des palais s'élèvent aux colonnes splendides, des

étoffes somptueuses se drapent en plis amples : là s'ouvre une humble demeure, plus loin vibrent les champs et frissonnent les arbres. Et des êtres vivent : personnages d'importance vêtus de velours et de brocards, gueux couverts de loques, juifs aux accoutrements étranges, figures bibliques dont on ne détaille pas très bien le costume ; ils sont animés de leurs désirs, de leurs idées, de leurs passions. Ils passent mornes dans leur misère, vains de leur livrée futile, s'arrêtent en méditation grave, éclatent en joie enfantine, se recueillent dans la prière, s'exaltent en de sublimes contemplations. S'il plaît à Rembrandt, nous assistons à un paisible spectacle, mais qu'il veuille nous émouvoir, nous tressaillons jusque dans les fibres profondes de notre être.

Subissez le charme magique, puis, le premier choc reçu, examinez froidement l'estampe et cherchez comment est faite l'image qui vous a émus. Ce sont alors de singulières surprises : sur le papier où vous aviez cru voir de la lumière, des formes, il n'y a que des linéaments tracés sans suite apparente, on dirait à l'aventure. Tel visage dont le regard vous pénètre est esquissé de traits grossiers ; cette draperie est faite de quelques zigzags ; cette main, qui se tendait vers vous, vous l'aviez bien vue, elle n'existe pas. Art impérieux, art dominateur qui ne présente rien et suggère tout, qui fascine et force à apercevoir le mirage qu'il n'a pas matériellement fixé !

Ce miracle a pourtant sa logique interne, il n'est pas uniquement le fait d'une grande âme qui se communique immédiate à nous. Toute une partie de son action nous échappe, mais il en est une autre que nous pouvons analyser. Cet art impalpable, impondérable, ne connaît pas les lignes rigides, parce que la nature les ignore : les traits sont incertains, non parce que la main a tremblé, mais parce que le mouvement perpétuel de la vie n'admet pas de géométrique précision. Cet art s'exprime, avant tout, par la lumière. C'est par le jour égal, voilé, éclatant, librement répandu ou fortement contrasté d'ombres, que Rembrandt marque le ton et nous contraint à nous y accorder ; c'est en concentrant la lumière sur l'objet essentiel, en mesurant les nuances, en ménageant les rappels de clarté qu'il orchestre ses images. Dans la lumière, les indications sont brèves, sommaires ; les yeux éblouis ne peuvent analyser ; la pénombre comporte plus de détails. L'irradiation est plus forte quand elle s'appuie sur un violent contraste : elle reste intense, par le caractère du travail, quand l'artiste n'a pas ménagé de repoussoir. Prenez à présent les états successifs d'une même planche, examinez-les à la loupe, vous y découvri-

rez, non pas un travail d'achèvement matériel, mais les étapes vers la réalisation progressive d'une pensée. Voici *Joseph racontant ses Songes* (1638) :

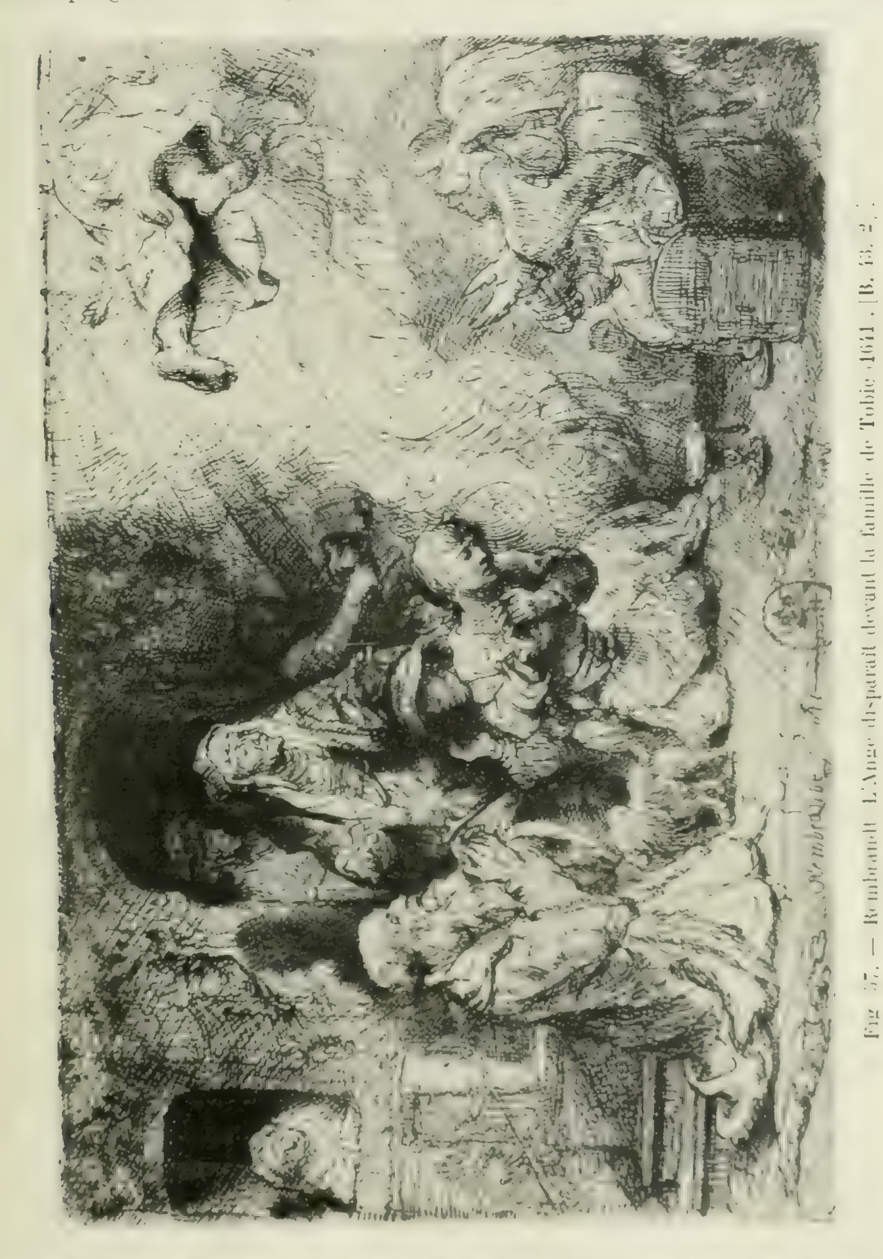


Fig. 57. — Rembrandt. L'Ange disparaît devant la famille de Tobie (1641). (B. 43, 2e.)

toute attention est concentrée sur celui qui révèle aux siens ses mystérieuses destinées, mais, dans un premier état, la lumière s'égarait sur la

figure d'un comparse, nous sollicitait vers des personnages de second plan ; des corrections remettent les figurants à leur place et le récit s'ordonne avec une parfaite unité. Dans l'*Ange disparaissant devant la famille de Tobie* (1641) (fig. 57), l'effet est plus subtil ; tout converge sur le céleste messager qui s'évanouit, éblouissant, dans l'espace. La sollicitude de l'artiste s'applique à souligner le jeu lumineux et irréel, et rien n'est plus curieux que de suivre la pointe qui modèle la lumière et l'ombre par des indications paradoxales et d'un effet absolu. Parfois, surtout dans les pages de l'âge mûr, les états témoignent non des progrès, mais de l'incertitude d'une pensée inquiète et ce n'est pas une leçon médiocre et indifférente que de voir souffrir ou hésiter le génie.

Additions ou changements, nul n'a manié le cuivre avec la hardiesse désinvolte de Rembrandt. Surtout à la fin de sa vie, il efface, reprend, transforme comme avec le fusain et la mie de pain sur une feuille de papier. Dans un portrait célèbre, *le petit Coppenol*, il avait dessiné, dans l'ombre, un œil-de-bœuf : au troisième état cette tache noire lui déplaît, il l'atténue, puis il lui substitue un triptyque où l'on devine, au centre, une crucifixion, mais voilà que ce triptyque détourne l'attention, il disparaît à son tour et, finalement, dans un dernier stade, l'œil-de-bœuf est reconstitué.

Rembrandt a gravé dès le début de sa carrière. Son plus ancien tableau connu, le *Saint Paul dans sa prison*, est de 1627 ; nous avons des estampes datées à partir de 1628. Depuis ce moment, les années ont été plus ou moins fécondes, mais il n'a jamais abandonné la pointe, jusqu'en 1661, époque où il a signé sa dernière eau forte. A-t-il fait dans ses conceptions deux catégories, a-t-il réservé à la peinture un domaine distinct ? Il ne le semble pas. Il s'est servi, tour à tour, pour les mêmes idées, des deux langages : il est tout entier dans son œuvre gravé comme dans son œuvre peint.

On voudrait pouvoir le suivre pas à pas, mesurer, d'une page à l'autre, l'évolution de son génie, mais, sur plus de 350 estampes qui lui appartiennent, un tiers à peine est daté. On a tenté de classer les autres et les connaisseurs s'accordent dans les dates qu'ils attribuent à la plupart des pièces ; quelques-unes cependant ne peuvent être positivement déterminées[1]. La complexité d'inspiration rend, par ailleurs, difficile ou approximative la classification par ordres de sujets : tout au moins,

[1] *Le petit Coppenol* est daté de 1632 par Middleton, de 1650 par Vosmaer ; le *Triomphe de Mardochée* est de 1640 (Middleton), ou de 1651 (Vosmaer) etc.

faut-il, à côté de rubriques précises, en introduire d'élastiques et vagues. Sous ces réserves, on peut dire qu'il a traité des sujets religieux, des



Fig. 68. — Rembrandt. Le retour de l'Enfant prodigue (1636). (B. 91.)

portraits, des sujets réalistes, d'autres de fantaisie et enfin des paysages.

Avant tout il est un maître religieux. Parmi des artistes uniquement préoccupés de la réalité présente et extérieure, il se replie dans la méditation intérieure et passe sa vie, penché sur les livres saints. Protes-

tant, les traditions de la peinture religieuse italienne ou romaniste n'existent pas pour lui. Il feuillette les Évangiles et plus souvent encore la Bible, et c'est par une suggestion directe qu'il en évoque les épisodes et les drames. D'abord, il s'amuse à voir s'agiter les patriarches et les prophètes : ceux-ci lui apparaissent avec la physionomie des gens qu'il coudoie ou des juifs qu'il va examiner dans leurs synagogues. Leurs costumes un peu indéterminés sont inspirés par ceux des juifs mêmes, par les oripeaux qu'il a accumulés, par les images persanes qu'il consulte parfois. Il les encadre dans des architectures rudimentaires ou fantastiques, ou simplement dans un paysage de son pays. Chaque scène a nécessairement un sens, mais il est évident que l'artiste s'y intéresse peu : il lui suffit de ressusciter ses personnages. Toute sa vie, il restera sensible à ces spectacles. C'est *Jésus au milieu des docteurs* (1630), *Saint Jérôme en prière* (1632), *Jésus-Christ chassant les vendeurs du Temple* (1635), *Adam et Ève* et *Joseph expliquant les songes* (1638), la *Décollation du Baptiste* (1640), le *Baptême de l'Eunuque* (1641), *Abraham recevant les anges* (1656).

Parfois, la scène se présente à lui comme un poème lumineux : la divinité se manifeste dans un éblouissement : ainsi la *Présentation au Temple* (1630), ainsi l'*Annonciation aux bergers* (1634) où le chœur des anges palpite et scintille dans le ciel ouvert. Le Christ de la *Grande Résurrection de Lazare* (vers 1632) est un thaumaturge dont le geste puissant illumine des voûtes grandioses ; il ranime les morts au milieu d'un éclat fulgurant ; il est sublime sans émotion, il provoque la stupeur et non l'amour. De même, cette grande page lumineuse de la *Mort de la Vierge* (1639), magnifique de richesse, de mise en scène, de puissance, manque de recueillement et de véritable piété.

Cependant, à mesure que les années s'écoulent, Rembrandt dépasse ce point de vue extérieur et sa conscience s'enrichit, il pénètre le sens profond et humain des récits sacrés : il n'est plus un narrateur pittoresque, c'est un homme sensible aux grandes douleurs, à l'amour infini, un prédicateur. Parfois il magnifie encore la scène, ainsi quand il nous présente avec le *Triomphe de Mardochée* (vers 1639) l'apothéose du juste, ou quand il groupe les misérables réclamant leur guérison de *Saint Pierre et saint Paul à la porte du Temple* (1659) ; mais, le plus souvent, il renonce à tout étalage et s'enferme dans le thème pathétique. Dès 1634, ce sont les petits *Pèlerins d'Emmaüs*, sujet qu'il reprendra en l'élargissant en 1654, mais dont il aura donné la plus sublime expression

dans son tableau du Louvre (1648). Le *Retour de l'enfant prodigue* (1636), dégagé du décor inutile dont l'avait encombré Lucas de Leyde, est un

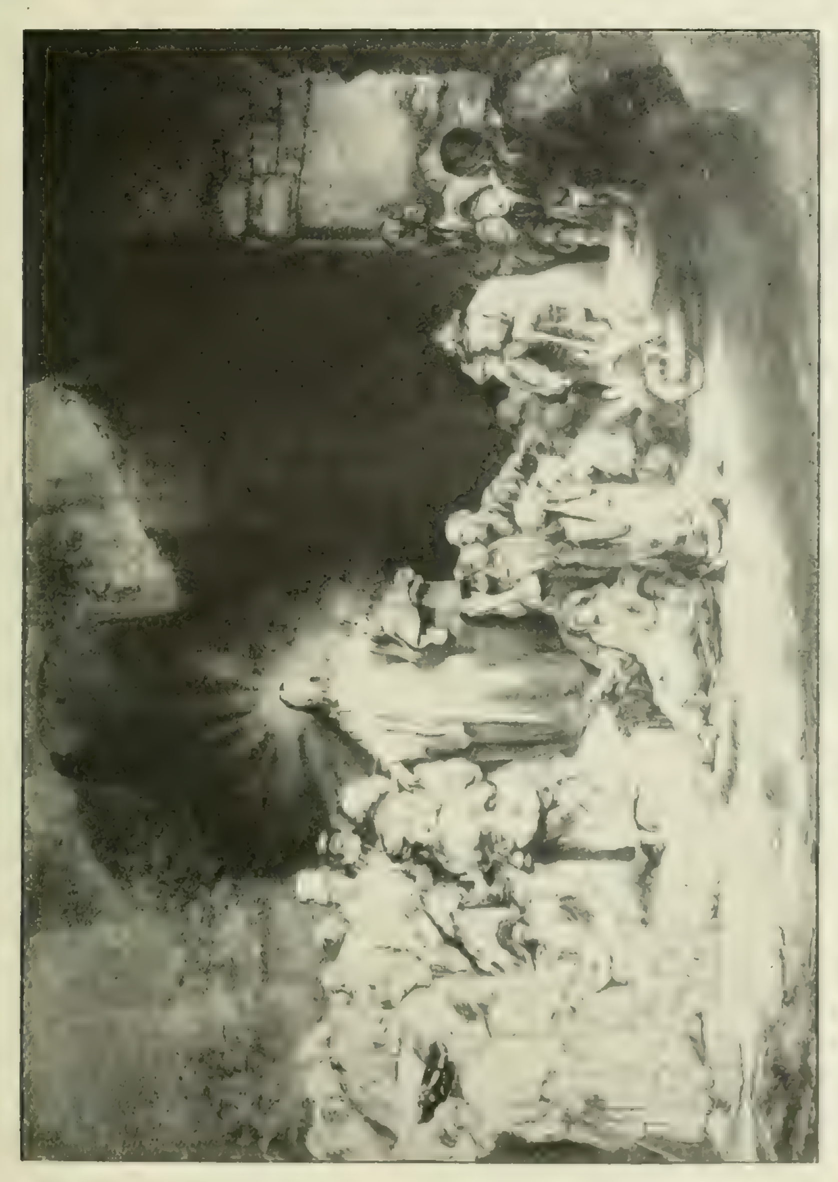


Fig. 59. — Rembrandt. Jésus guérissant les malades, eau-forte dite : La pièce aux cent florins ; (Vers 1650. — B. 74) très réduite.

pur poème de misère et de pardon (fig. 58). Ce sont aussi des drames intimes, *Abraham renvoyant Agar* (1637), la *Petite Résurrection de Lazare* (1642) où le Christ est aussi pitoyable et simple qu'il était dans la *Grande*

Résurrection, emphatique et indifférent : *Abraham et Isaac* (1645), d'une émotion concentrée et intérieure.

Toute la piété humaine contenue dans un cœur religieux anime le *Christ guérissant les malades* (la *Pièce aux cent florins*) (vers 1649), chef-d'œuvre de Rembrandt et, probablement aussi, l'œuvre la plus sublime qu'homme ait jamais gravée (fig. 59). L'exécution technique seule lui assurerait ce rang suprême : les mots se prêtent mal à analyser la souplesse de cet art fait de douceur et de force. Il est surtout difficile de dire la convenance intime entre le développement et la pensée. Jamais il n'y eut symphonie plus caressante à l'œil, plus poignante pour le cœur. Toutes les misères humaines sont assemblées dans un infini espoir, et le ricanement des Pharisiens n'empêche pas l'accomplissement du miracle de charité.

Ce ne sont pourtant ici que des souffrances physiques, l'âme n'y prend part qu'indirectement. Plus pénible mille fois est la détresse morale. Cette détresse, Rembrandt l'a connue dans ses dernières années. Il a vu la faveur publique s'écarter de lui, ses œuvres dédaignées, son génie méconnu ; sa fortune a disparu dans des circonstances à nous inexpliquées ; bientôt, saisi et vendu comme insolvable, il sera chassé de la demeure où il avait passé près de trente années, qu'il avait meublée et ornée avec amour (1656). Ces épreuves exaltent son génie, et son cri de protestation et de douleur se traduit en œuvres fiévreuses et surhumaines.

Œuvres violentes, œuvres sauvages. L'acide mord le cuivre avec une sorte de fureur, le burin laboure la planche ; il faut, qu'en quelques traits rapides l'idée jaillisse, il faut, pour opposer la lumière à l'ombre, des placards noirâtres et des grandes places blanches rayées de tailles fulgurantes. Même dans les heures d'apaisement, quand le sujet est indifférent, dans *Abraham recevant les anges* (1656), on devine l'impatience de la main. Un drame terrible : *Abraham sacrifie son fils Isaac* (1656) ; au moins l'ange arrive-t-il à temps pour arrêter le couteau levé, mais le vieillard, la figure contractée, ne remercie pas le ciel qui l'a soumis à cette épreuve. Et voilà le Juste offert aux sarcasmes publics : *Jésus présenté au peuple* (1655) ; il est là, forme lumineuse, entouré de ses bourreaux et de ses gardes, sur la terrasse du palais de Pilate. A ses pieds Rembrandt avait, tout d'abord, fait grouiller la foule, puis, se ravisant, il l'a toute effacée, comme s'il renonçait à en traduire l'abjection, ou comme s'il voulait enlever au drame une signification trop particulière.

La page la plus désespérée de ce cycle, Rembrandt l'avait signée deux ans auparavant : c'est le meurtre du dieu, les *Trois croix* érigées sur le Golgotha (1653). La terre est plongée dans une obscurité sinistre : le deuil couvre toutes choses et dans l'effondrement universel rayonne, baigné d'une lueur surnaturelle, le Christ supplicié. Heure poignante :



Fig. 60. — Rembrandt. Les Trois croix (1653) (B. 78, [illegible]) (très réduit).

mais Rembrandt l'a voulue plus atroce encore et, reprenant la planche, avec une sorte de frénésie, effaçant les trois quarts de son travail, changeant tous les groupes, il n'a pas seulement rendu l'ombre plus intense, il a obscurci la baie lumineuse dans le ciel, comme si la divinité elle-même avait douté (fig. 60). Pour ceux qui ne se dérobent pas à cet art exaspéré et qui, loin de s'éloigner d'un maître crispé dans l'effort et la douleur, l'aiment davantage dans ses spasmes, pour les fervents de Michel-Ange et de Beethoven, il y a là un de ces moments uniques où l'âme se découvre

à vif, un cri strident du génie. Les années suivantes apportèrent l'apaisement, sinon la consolation. *Saint François* (1657), la *Samaritaine* (1658) montrent une pensée plus calme et l'espoir reparu dans l'éternelle bonté.

On sait avec quelle pénétration Rembrandt a scruté la physionomie humaine, avec quelle complaisance il s'est observé lui-même. Jeune, il se prend, à tout moment, comme modèle : de 1629 à 1634, il grave son portrait plus de trente fois : images de fantaisie le plus souvent : il se coiffe de chapeaux bizarres, rit ou fait les gros yeux (1630) ; images pourtant bien vivantes dont le chef-d'œuvre est le portrait *aux trois moustaches*. Par la suite il se regarde moins fréquemment, sans toutefois s'oublier. En 1648, installé sans doute à la campagne chez son ami Six, il se représente dessinant assis près d'une fenêtre, et ce portrait très étudié, conçu avec une exactitude photographique, est, peut-être, le plus fidèle témoignage qu'il ait porté sur lui même : un homme mûr, à la figure pleine, aux yeux pénétrants, un peu fruste, un peu vulgaire, la flamme intérieure presque toute cachée (fig. 61). Rembrandt a fixé le souvenir de sa mère en quelques croquis d'une simplicité touchante. Il ne me paraît point avéré que la *Grande fiancée juive* (1634), ce beau morceau de facture, ait été inspirée par Saskia : du moins, dans cette physionomie lourde et fermée, rien n'apparaît du charme discret que Rembrandt a si finement exprimée, quand il a représenté Saskia près de lui (1636), et surtout lorsqu'il l'a esquissée sur des planches ou inachevées (1635) ou couvertes de précieux griffonnages (1626).

Quant aux personnages qui ont posé devant Rembrandt, depuis le pasteur *Sylvius* (1633) jusqu'à l'orfèvre *Lutma* (1656), il n'en est aucun que l'artiste ait regardé d'un œil indifférent et dont il se soit contenté de tracer le portrait extérieur. Sur le cuivre comme sur la toile, il n'a fixé que des images intimes, donnant à la figure le complément et l'appui du geste familier, de l'ambiance coutumière. Près de ces pages discrètes et complètes, les portraits de Van Dyck, malgré leur beauté, ont l'allure de morceaux de bravoure. Une énumération de noms serait assez vaine, un choix serait hasardeux : *Sylvius* (1633), *Uytenbogaert* (1639), *Anslo* (1641), *Bonus* (1647), *Asselyn* (vers 1647), *Clément de Jonghe* (1651), les deux *Haaring* (1655), *Lutma* (1656), *Coppenol* (vers 1658) prétendent, parmi d'autres, à notre admiration, et celle-ci va peut-être encore davantage à quelques pages rapides consacrées à des inconnus : le *Jeune homme au collier* de 1641, le *Penseur* (1637) (fig. 62). Que l'on ajoute de nombreux

personnages de fantaisie, d'innombrables têtes de vieillards et de vieilles, et l'on aura entrevu la prodigieuse activité de Rembrandt portraitiste.

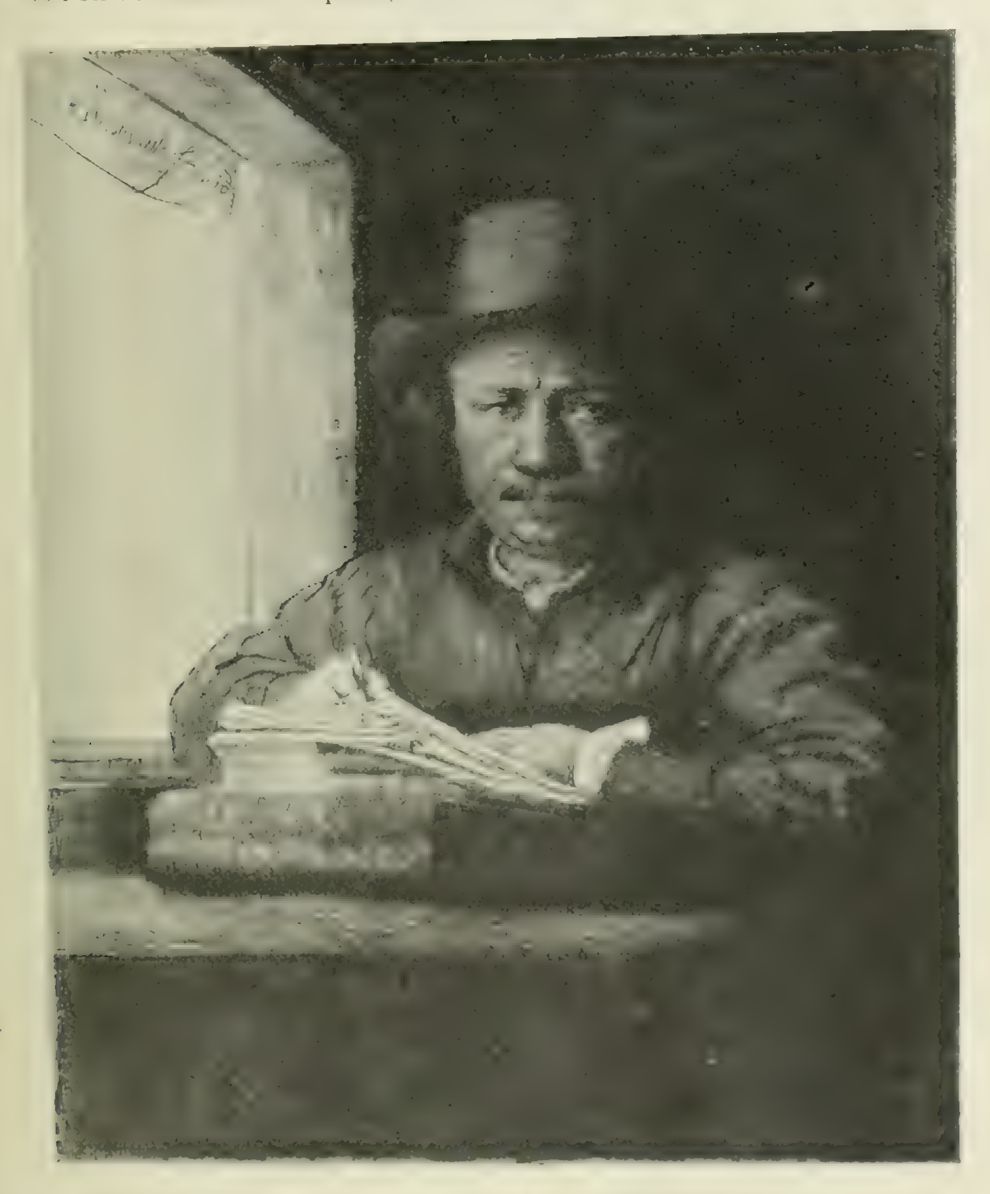


Fig. 61. — Rembrandt. Son portrait (1648). (B. 22.)

C'est lorsqu'il peint les gueux, lorsqu'il nous montre un *Charlatan* (1635), des *Mendiants à une porte* (1648), un *Aveugle jouant du violon*

(1631), la *Femme devant le poêle* (1658), ou qu'il groupe des marmots autour de la *Faiseuse de koucks* (1635), que Rembrandt se rapproche le plus de ses contemporains, mais, là encore, il se montre différent et supérieur. S'il ne peut guère dépasser Van Ostade dans le sentiment de la gaîté des enfants et des simples, il a pour les malheureux une commisération que



Fig. 62. — Rembrandt. Le Penseur (1637). [B. 268].

Van Ostade ignore, à laquelle Callot mêle toujours un côté théâtral. Ses loqueteux ne se donnent pas en spectacle, ils souffrent devant nous. Comparez son *Vendeur de mort aux rats* (fig. 63) à celui de Visscher (fig. 48), vous sentirez d'un côté un virtuose, de l'autre une âme. Je ne parle pas de la facture : il serait trop facile de confronter les portes de chaumières que nous avons admirées chez Ostade et de les sacrifier à celles que suggère Rembrandt. Et puis, il y a une chose que, seul, il a su voir, l'existence si curieuse des juifs d'Amsterdam qu'il nous conte avec une finesse si compréhensive dans ses *Juifs à la Synagogue* (1648) (fig. 56).

Même, lorsqu'il décrit le réel, Rembrandt ne s'abstrait pas du rêve et, sur la vie présente, il greffe l'évocation et la fantaisie. Il imagine des *Chasses au lion* (1641), ou bien il assiste dans un temple immense au



Fig. 63. — Rembrandt. Le Vendeur de mort-aux-rats (1632) (B. 121).

mariage funeste de *Jason et Créuse* (1648). Une page célèbre nous introduit dans le laboratoire où le *Docteur Faustus* (1648) interroge sans trembler la nature et lit les caractères de feu qu'une main infernale a tracés dans la lumière.

S'il est un point qui semble bien établi pour la plupart des admirateurs mêmes de Rembrandt, c'est son impuissance à ressentir et à traduire la beauté plastique. Il serait plus équitable de dire qu'il eut un sens très particulier de la beauté, qu'il n'a guère vu la forme que vivante et en mouvement et qu'il n'a jamais cru devoir lui sacrifier la véracité. Il ne faut pas le juger uniquement sur *Adam et Ève* (1638) : il faut regarder cette page inachevée : le *Dessinateur d'après le modèle* (vers 1647), des études qui sont de véritables académies (1646), surtout certaines esquisses d'une notation particulièrement originale, les *Baigneurs* (1651) où la pointe a des impatiences et des ellipses que ne désavoueraient pas les plus audacieux de nos contemporains. Il semble que, vers la fin, le souci plastique se soit développé : la *Négresse couchée* (1658) devance Goya et Manet ; *Antiope et Jupiter* (1659) est une fantaisie savoureuse ; la dernière estampe qu'il ait signée, la *Femme à la flèche* (1661), est une simple étude de torse.

Il est enfin un aspect du génie de Rembrandt que l'on soupçonnerait à peine, à n'examiner que ses tableaux, dont ses dessins porteraient des témoignages insuffisants, et qu'il n'a vraiment développé que par la gravure, je veux parler de son œuvre de paysagiste. Ce visionnaire, cet « œil de noctiluque », lorsqu'il est dans la campagne, se laisse aller sans résistance à la douceur de la lumière égale sur l'étendue paisible. Il ne recherche pas de contraste surprenant ou artificiel ; nul n'est plus humble, moins romantique devant la nature. Il semble qu'un grand calme ait pénétré son âme et la facture s'en ressent : la main est sûre, les indications sont brèves et décisives ; les ombres sont ménagées, parfois elles sont presque absentes, souvent, elles n'opposent au jour qu'un demi-ton gris.

C'est en 1636 que Rembrandt date son premier paysage. Il les multiplie à partir de 1641, au moment de la maladie de Saskia et après qu'il l'a perdue (1642). Sans doute, il recherche un refuge contre sa douleur en sortant d'Amsterdam, et est attiré par ses amis les Six. Jusqu'en 1650, il semble y prendre le même plaisir, mais, après 1652, il y renonce absolument.

Concentrés sur une période de seize ans et produits au moment de sa maturité, les paysages de Rembrandt ont tous une commune allure ; les derniers toutefois sont plus rapides et plus libres. Dans leurs formes caractéristiques de rectangle allongé, ils embrassent de vastes horizons, sans arrêter l'œil sur aucun accident (la *Campagne du peseur d'or* (1651),

ou bien un bouquet d'arbres rejette un panorama à l'arrière-plan (*Vue d'Omval* (1645), (fig. 64). Parfois un objet particulier appelle l'attention sur lui (le *Moulin* (1641), ou occupe la planche entière (la *Chau-*



Fig. 64. — Rembrandt. Vue d'Omval (1645). [B. 209] (réduit).

mière au grand arbre (1641), les *Trois chaumières* (1650). L'impression produite est toujours grande et large, tout objective, sans lyrisme, d'une belle et scrupuleuse sincérité.

Lorsque l'on vient de parcourir l'œuvre d'un tel maître et qu'on a essayé de s'en pénétrer, on hésite au moment de formuler l'admiration

qu'il inspire. Il est trop complexe, pour être défini : il échappe à toute synthèse verbale. On sent seulement qu'étranger parmi les Hollandais de son siècle, comme un homme parmi des enfants, il est infiniment plus près de nous qu'aucun d'entre eux. A mesure que notre art contemporain se fait plus raffiné, il semble que Rembrandt devienne plus actuel, et chacun de nous, en avançant en âge, se rapproche de lui. Il nous donne de pures joies esthétiques, et remue profondément nos consciences. Il est notre maître et notre ami.

Rembrandt écrasa de sa personnalité ceux qui, élèves ou imitateurs l'approchèrent de trop près. Un esprit médiocre et grossier, tel Jean Van Vliet, produisit des pastiches imparfaits ou d'involontaires caricatures; Bol (1620?-1681), tempérament distingué, appliqua les procédés de son maître à des œuvres mesurées. Un portrait dont le Cabinet des Estampes conserve l'épreuve unique emporterait une adhésion sans réserve, si la formule en était originale. Jean Lievens (1607-?) renchérit sur les hallucinations lumineuses de Rembrandt. Les *Résurrections de Lazare* de Rembrandt paraissent timides auprès de la sienne qui est, d'ailleurs, fort habilement menée. Il a gravé de bons portraits. Seul de l'école de Rembrandt il a dessiné pour le bois, et il l'a fait avec bonheur.

La Hollande, après l'extraordinaire floraison du XVIIe siècle, s'arrêta épuisée [1].

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux indiqués dans la bibliographie générale.

Van Someren. *Essai d'une bibliographie de l'histoire spéciale de la peinture et de la gravure en Hollande et en Belgique*, in-8°, Amsterdam, 1882.

Weigel. *Supplément au peintre graveur de Bartsch. Peintres et dessinateurs néerlandais*, Leipzig, 1843.

J. Ph. Van der Kellen. *Le peintre graveur hollandais et flamand*, Utrecht, 1866.

A. von Wurzbach. *Niederländisches Künstler Lexikon*, in-4°, Vienne, 1907.

Renouvier. *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne*, in-8°, Bruxelles, 1860.

L. Alvin. *Les commencements de la gravure aux Pays-Bas*, Bruxelles, 1857.

I. — M. Lehrs. *Der Meister des Liebesgartens*, Leipzig, 1893.

II. — M. W. Evrard. *Lucas de Leyde et Albert Dürer*, in-8°, Bruxelles, 1884.

[1] Citons pourtant au XVIIIe siècle Houbraken (1696-1780) qui grava des portraits et des tableaux et C. Ploos van Amstel (1732-1800) auteur de remarquables fac-simile. Sur la manière noire en Hollande au XVIIe siècle, voir liv. II, chap. II, p. 258.

Franken. *L'œuvre de Willem Jacobszoon Delft*, in-8°, Amsterdam, 1872.
Renier. *L'œuvre de Lambert Suavius*, Liège, 1878.

III. — A. Alvin. *Catalogue raisonné de l'œuvre de Jean, Jérôme et Antoine Wierix*, in-8°, Bruxelles, 1866.
J. Guibert. *L'art européen en Chine au XVIIe siècle*. Le Musée, 1906.
A. v. Bastelaer. *Les estampes de P. Breughel le vieux*, in-8°, Bruxelles, 1908.

IV. — Basan. *Catalogue des estampes gravées d'après P. Rubens*, in-12, Paris, 1767.
H. Hymans. *Histoire de la gravure dans l'École de Rubens*, Bruxelles, 1879.
A. Rosenberg. *Der Kupferstich unter dem Einfluss der Schule des Rubens*, in-f°, Vienne, 1893.
H. Hymans. *Lucas Vorsterman*, Bruxelles, 1893.
Max Rooses. *Le musée Plantin-Moretus à Anvers*, in-f°, Bruxelles, 1894.

V. — J.-J. Guiffrey. *Antoine Van Dyck*, in-f°, Paris, 1881.
Wibiral. *Iconographie d'Antoine Van Dyck*, in-8°, Leipzig, 1877.
L. Cust. *Van Dyck*, in-f°, Londres, 1900.
Max Rooses. *Van Dyck*, in-f°, Paris, 1902.

VI. — Francken. *L'œuvre gravé des Van de Passe*, in-8°, Amsterdam, 1881.
Wüssin. *Cornelis Visscher*, in-8°, Leipzig, 1865.
W. Smith. *A catalogue of the works of Corn. Vischer*, in-8°, 1864.
Wussin. *Jonas Suyderhoef*, in-8°, Leipzig, 1861.

VII. — Binyon. *Dutch Etchers of the 17 century*, in-8°, Londres, 1895.
W. Drugulin. *Allaert van Everdingen : Catalogue raisonné de son œuvre gravé*, in-8°, Leipzig, 1873.
Granberg. *Allaert van Everdingen*, Stockholm, 1903.
Œuvres de S. Ruysdael, reproduites et publiées par Amand Durand ; texte par Georges Duplessis, in-f°, Paris, 1878.
Emile Michel. *Ruysdael*, in-4°, Paris, 1887.
Eaux-fortes de Paul Potter reproduites et publiées par Amand Durand ; texte par Georges Duplessis, in-f°, Paris, 1878.
Van Westrheene. *Paulus Potter*, in-8°, La Haye, 1867.
Emile Michel. *Paul Potter*, Paris, 1907.
L. Faucheux. *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre gravé de A. Van Ostade*, in-8°, Paris, 1882.
M. Van de Wiele. *Les frères Van Ostade*, in-4°, Paris, 1887.

VIII. — Singer. *Rembrandts Radierungen*, in-8°, Stuttgart, 1906.
Bartsch. *Catalogue raisonné de toutes les estampes... de Rembrandt*, in-8°, Vienne, 1797.
Ch. Blanc. *L'œuvre complet de Rembrandt*, 2 vol. in-4°, Paris, 1873.
Ch. H. Middleton. *A descriptive catalogue of the etched work of Rembrandt van Rhyn*, in-8°, Londres, 1878.
Ch. Dutuit. *L'œuvre complet de Rembrandt décrit et commenté*, 2 vol., in-4°, Paris, 1885.
Catalogue of the Etched Work of Rembrandt selected for Exhibition at the Burlington fine arts Club, with introductory remarks by a member of the Club (Seymour Haden), in-4°, Londres, 1877.
Ch. H. Middleton. *Notes on the etched work of Rembrandt*, in-4°, Londres, 1877.
Fr. Seymour Haden. *L'œuvre gravé de Rembrandt*, in-8°, Paris, 1880.
Rovinski. *L'œuvre gravé de Rembrandt*, in-4°, Saint-Pétersbourg, 1890.
W. v. Seidlitz. *Kritisches Verzeichniss der Radierungen Rembrandts*, Leipzig, 1895.

R. Hamann. *Rembrandts Radierungen*, in-8°, Berlin, 1906.

C.-J. Holmes. *Le développement de Rembrandt comme graveur.* The Burlington magazine, 1906.

Scheikewitch. *Rembrandt et l'iconographie française au XVIIe siècle.* Gazette des Beaux-Arts, 1904.

Courboin, Guibert et P.-A. Lemoisne. *Catalogue de l'exposition des œuvres de Rembrandt à la Bibliothèque Nationale* (Bibl.) in-8°, Paris, 1908.

G. Baldwin Brown. *Rembrandt*, in-8°, Londres, 1908.

D. Rovinski. *L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt*, in-4°, Saint-Pétersbourg, 1894.

A. Ver Huell. *J. Houbraken*, in-8°, Arnheim, 1875.

Alten. *C. Ploos van Amstel*, in-8°, Leipzig, 1864.



Fig. 60. — Nicolas Berchem. Tête de bouc gravée à gros traits [B. 17].

CHAPITRE V

LA GRAVURE EN FRANCE DES ORIGINES A LA FIN DU XVII[e] SIÈCLE

I. L'illustration du livre à la fin du xv[e] siècle. Livres populaires. Livres précieux. Livres d'heures. — II. Le xvi[e] siècle. La gravure sur bois. Geoffroy Tory. Le Petit Bernard. — III. La gravure sur cuivre. Les italianisants. Jean Duvet. L'école de Fontainebleau. — IV. L'imagerie populaire. — Placards politiques et religieux. — V. Le xvii[e] siècle. Conditions nouvelles de l'art. Première moitié du siècle ; l'eau-forte. Les dessinateurs : Callot. Abraham Bosse. Israël Silvestre. Les peintres : P. Brébiette. — VI. Les français à Rome. Claude Lorrain. — VII. La seconde moitié du siècle ; le burin. Le portrait gravé : Mellan. Morin. Robert Nanteuil. Edelinck. — VIII. La traduction. Gérard Audran. L'illustration. Applications multiples de la gravure.

I. — Nous l'avons vu aux premières pages de ce livre, la France, dans l'état actuel des recherches, a autant de droits que n'importe quel autre pays de l'Europe occidentale à se proclamer le foyer ou l'un des foyers de diffusion de la gravure. Malheureusement, très rares sont les documents de la période d'incubation dont le caractère français soit indéniable.

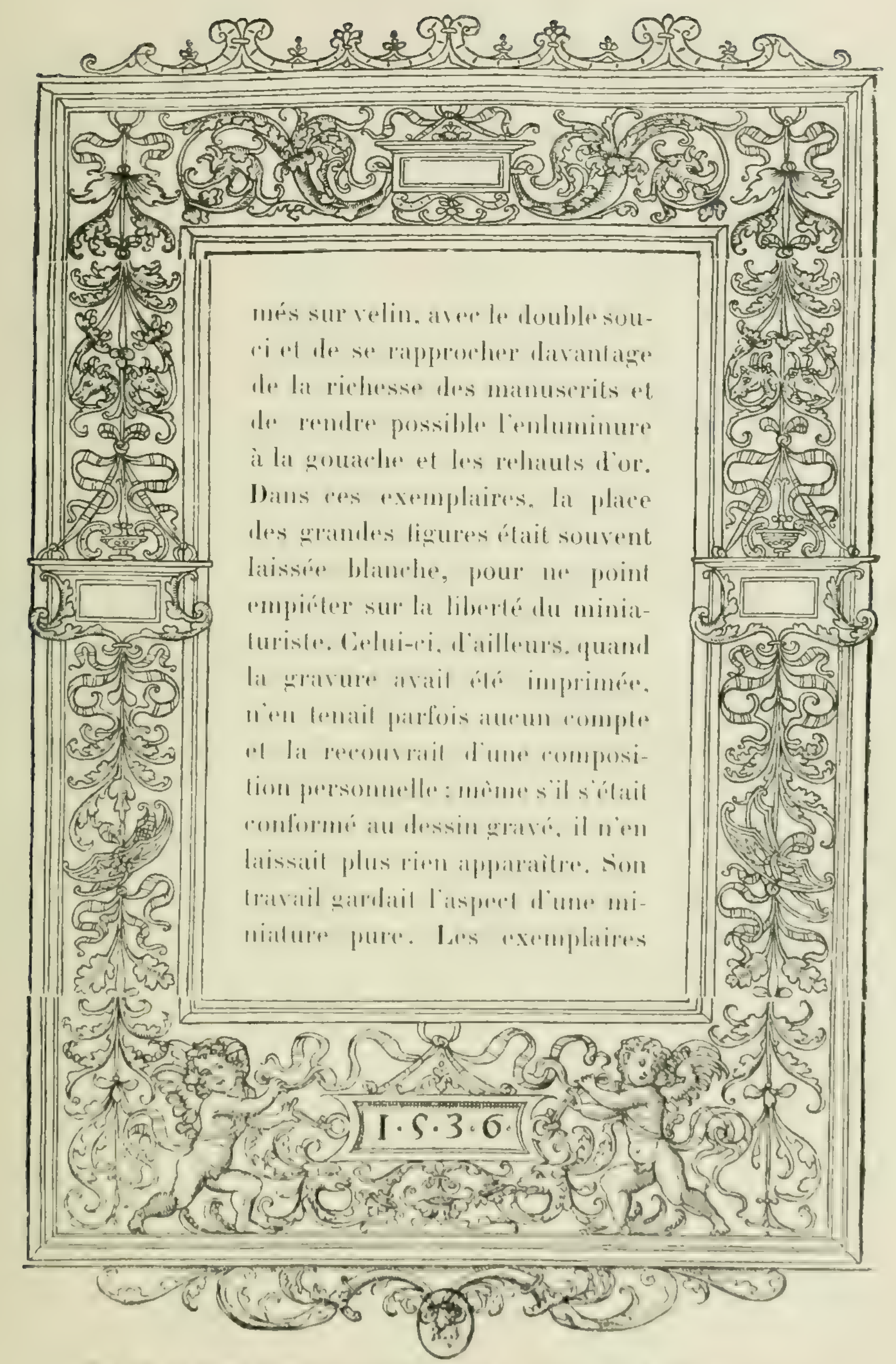
Il est donc presque impossible, même en écartant le problème épineux de l'invention de la gravure, de produire des vues générales sur les origines de la gravure française. Sans doute, il existe entre les pièces les plus anciennes quelques caractères communs : *Saint Cassien*, *Saint Claude*, les *Neufs preux* sont des placards entaillés grossièrement sur bois, achevés par un bariolage sommaire, estampes populaires destinées au colportage. Mais une image célèbre qui accompagne le texte de la *Ballade des chapeaux*, image que l'on peut, à peu près sûrement, dater des environs de 1461, clot pour nous cette série primitive, qui disparaît sans qu'il nous soit possible de lui attribuer sur les monuments postérieurs aucune influence. Il serait sans doute plus aisé de suivre l'action exercée par les xylographies, mais comme il n'est pas démontré qu'aucune d'entre elles soit d'origine française, il n'y a pas lieu de s'y arrêter. En réalité

il existe, dans nos connaissances, une lacune, et l'histoire recommence, pour nous, dans le dernier quart du xve siècle.

A ce moment, la gravure revêt une allure nouvelle, elle se consacre exclusivement à l'illustration des ouvrages publiés par les imprimeurs de Paris et de Lyon. Paris est, à cette date, un centre brillant d'imprimerie : on édite un peu partout, à travers la France, à Nantes, à Angoulême, mais la capitale du livre est Lyon. Située aux confins de l'Allemagne, de la Suisse et de l'Italie, Lyon travaille pour la France et pour l'exportation. Les *Simulachres de la mort* d'Holbein y seront édités en 1538. Des maisons étrangères y ont leurs succursales, des imprimeurs étrangers y tiennent boutique. C'est à Lyon qu'est publié, en 1478, par Mathias Husz le premier livre français illustré : le *Miroir de la Redention humaine*, dont les gravures, il est vrai, sont d'origine bâloise, et c'est encore à Lyon que paraissent, vers 1480, les premiers ouvrages dont l'illustration puisse être considérée comme française : *Fierabras* (1480 ?), suivi bientôt de *Bélial* (1484). Presque au même moment, Jean du Pré publie à Paris le *Missel de Verdun* (1481).

Depuis cette date commence une production intense et ininterrompue. L'étude en est malheureusement malaisée. Les images reparaissent souvent d'un ouvrage à l'autre ; on en détermine difficilement le prototype : tantôt elles sont d'inspiration originale, et tantôt elles sont empruntées aux xylographies, ou inspirées des estampes contemporaines de Schongauer ou, plus tard, d'Albert Dürer. On ne rencontre pas de noms d'artistes. Les livres illustrés sont parfois publiés par leur imprimeur : parfois l'imprimeur travaille pour le compte d'un éditeur. Cet éditeur tantôt semble agir en simple marchand, tantôt il paraît propriétaire des clichés qu'il confie temporairement pour l'impression : tantôt il se présente comme dessinateur lui-même, ou graveur. La célébrité qui entoure les noms des imprimeurs Guy Marchand, Le Rouge, ou des éditeurs Antoine Vérard et Simon Vostre s'accompagne de regrettables incertitudes.

Au moment où parurent les premiers livres illustrés, la miniature française, célèbre depuis plusieurs siècles, était dans tout son éclat. Il suffit de rappeler les noms de Foucquet, de Jean Bourdichon, de maître François. Les éditeurs songèrent donc, par l'impression, à rivaliser avec l'enluminure. Les caractères imitaient les lettres manuscrites ; les initiales étaient souvent laissées en blanc et réservées au pinceau. Les estampes, si elles n'appelaient pas forcément la coloration, lui ménageaient toujours une part possible. Quelques exemplaires de luxe étaient impri-



més sur velin, avec le double souci et de se rapprocher davantage de la richesse des manuscrits et de rendre possible l'enluminure à la gouache et les rehauts d'or. Dans ces exemplaires, la place des grandes figures était souvent laissée blanche, pour ne point empiéter sur la liberté du miniaturiste. Celui-ci, d'ailleurs, quand la gravure avait été imprimée, n'en tenait parfois aucun compte et la recouvrait d'une composition personnelle ; même s'il s'était conformé au dessin gravé, il n'en laissait plus rien apparaître. Son travail gardait l'aspect d'une miniature pure. Les exemplaires

Fig. 66. — Tory. Encadrement d'une page des Heures de la Vierge [illegible]

ordinaires étaient simplement rehaussés d'un bariolage sommaire, comme au temps des xylographies, ou livrés tels quels au public. Les clichés étaient naturellement gravés en relief, mais non pas toujours sur bois. Pour rendre possibles des forts tirages et aussi un travail plus serré, on substituait souvent au bois, le cuivre. Nous en sommes informés par un témoignage positif et pourrions le deviner, à voir des figures plusieurs fois réimprimées garder leur fraîcheur.

Les livres à images ne s'adressaient pas tous aux mêmes lecteurs et, sans prétendre les classer en catégories, on peut remarquer parmi eux différentes physionomies. Les uns ont une intention populaire ; ouvrages moraux ou édifiants, ils succèdent aux xylographies et ils en gardent l'aspect. L'illustration a un caractère rudimentaire, sinon grossier. Prenons, pour exemples, la *Danse macabre* publiée par Guy Marchand (1485) et le *Compost* ou *Calendrier des Bergers* publié par le même éditeur en 1491. Les images marquent peu de progrès matériel sur les xylographies, soit négligence de l'éditeur, soit désir de ne pas dérouter la clientèle. Le dessin, au contraire, est, parfois, de tout premier ordre. Ce thème de la mort, qui s'imposait alors avec tant de force, est exprimé avec grandeur dans le *Compost*, dans la *Danse macabre* avec une verve qui ne témoigne pas d'une grande profondeur philosophique, mais prouve au moins une main habile à traduire les attitudes et les gestes et un esprit exercé d'observation. Le récit des supplices infernaux est tracé dans le *Compost*, avec intelligence et science remarquable de la perspective, de l'effet.

D'autres ouvrages, par leur nature, le soin avec lequel ils furent publiés, étaient évidemment des éditions de luxe. Ainsi *la Mer des Histoires*, imprimée par Pierre Le Rouge en 1488-1489 et dont celui-ci présenta à Charles VIII un merveilleux exemplaire conservé à la Bibliothèque Nationale. Ici les images s'apparentent de près aux miniatures contemporaines : elles ont la même richesse de composition, rassemblent aussi des multitudes débordant des cadres, témoignent de la même entente du costume, du mouvement. Dessinées presque uniquement au trait, elles ont, quand elles n'ont pas revêtu la splendeur dont les miniaturistes savent les doter, une délicatesse un peu grêle qui n'est point sans saveur. Inégalement soignées du reste, il en est d'un exceptionnel intérêt ; ainsi la *Conversion de Clovis* et la *Bataille de Tolbiac*. La partie ornementale est plus importante encore : des bandes décoratives verticales ou horizontales escortent le texte ou l'encadrent : elles offrent des rinceaux de

feuillages et de fleurs d'une profusion un peu lourde, parmi lesquels jouent de petites figures : anges, oiseaux, sirènes ou bonshommes. De grandes lettres initiales étalent leur virtuosité calligraphique. Au titre de *la Mer des Histoires* une L monumentale couvre presque toute une page : agrémentée d'accolades et d'entrelacs, elle abrite saint Georges, la princesse et le dragon.

C'est une ornementation analogue mais infiniment supérieure qui fait le charme extraordinaire d'une classe spéciale d'ouvrages, les *Livres d'heures*, le plus gros succès de librairie de l'imprimerie française naissante. Tous les éditeurs français ont publié des *Heures* : on en compte les éditions par centaines. Les plus belles sont celles qui furent tirées sur les presses de Pigouchet et vendues par Simon Vostre. Ce sont de petits volumes dont le format depuis lors a peu changé. Les pages s'encadrent de riches bordures faites de pièces rapportées dont on varie à chaque page la disposition : fleurons, guirlandes, rinceaux délicats peuplés d'angelots, de personnages ou d'êtres fantastiques : minuscules compositions grandes comme un de nos timbres de quittance, où se déroulent l'Histoire de Job, la Passion, les mois, ou encore les motifs dès lors classiques de la *Danse macabre*. Parfois un motif se détache de l'intérieur du cadre pour agrémenter le début d'un chapitre. Quelques grandes compositions occupent toute une page. Dessinées presque uniquement au trait, elles présentent sous un riche dais gothique des scènes aux multiples acteurs agencées avec une science sûre, compositions nobles et paisibles d'une grandeur très simple. Le charme des *Heures* de Simon Vostre réside moins dans la beauté des parties que dans l'harmonieux agencement de l'ensemble. Sans doute, chacune des vignettes mériterait une analyse et la *Danse macabre* annonce dignement Holbein, mais le plaisir vient avant tout de l'accord entre le cadre riche, les figures délicates et le texte lui-même avec ses beaux caractères et les initiales enluminées. C'est enfin, dans ces livres précieux, que se soulignent, pour la première fois, les qualités qui resteront essentielles à la gravure française. Également distante de la gesticulation germanique, du mysticisme flamand et de la grandiloquence italienne, elle désire une clarté élégante que n'embarrasse pas la recherche de l'au-delà. L'artiste voit les formes avec précision : il les enveloppe de traits continus, ni rudes, ni arrondis, mais justes. Préoccupé de mesure, il a peu de force dramatique, point d'envolée ; son art est un peu grêle, un peu froid, mais il est sobre, distingué, d'un goût qui deviendra classique.

Durant ces années d'incubation, Lyon rivalise avec Paris, mais sans éclat. Les planches du meilleur ouvrage illustré sorti des presses lyonnaises, *Térence,* de 1493, ne paraissent point originales. C'est à Lyon, cependant, que fut publié l'unique ouvrage français du XVe siècle où l'on ait fait appel à la taille douce. C'est l'édition française de la *Peregrinatio* de Breydenbach qui parut en 1488, avec les grandes vues de villes gravées sur cuivre. Il n'est pas d'ailleurs démontré que les clichés fussent vraiment français.

II. — Le XVIe siècle marque une ascension et une extension continues de la gravure française. C'est l'unique période où le bois, qui a seul été employé au siècle précédent, coexiste avec le cuivre qui le supplantera absolument au XVIIe siècle. Les graveurs ressentent le malaise qu'éprouve à ce moment, sous toutes ses formes, la pensée française travaillant à se dégager des influences étrangères qui l'enrichissent et menacent de l'accabler. Il faut enfin remarquer que, loin d'être centralisée, l'activité des graveurs s'exerce en de nombreux foyers provinciaux. Paris et Lyon restent les deux grandes villes de l'imprimerie, avec des physionomies bien tranchées. A Paris triomphe, dans l'illustration, l'influence italienne. Un nom domine, celui de Geoffroy Tory, de Bourges. Homme à idées, écrivain, auteur d'un livre inédit et bizarre, le *Champfleury*, dessinateur, graveur peut être, imprimeur, et libraire, Tory a soutenu l'excellence de la langue française, il a contribué à faire remplacer dans l'impression en France les caractères gothiques par les lettres romaines. Tory, illustrateur, a fort rarement signé ses dessins et, le plus souvent, il s'est contenté d'y apposer une marque d'atelier, la croix de Lorraine, que d'autres, sans aucun doute, ont utilisée concurremment avec lui. Il est donc difficile de définir exactement sa production. Mais, si l'on hésite à lui attribuer telle ou telle page, rien n'est mieux déterminé que son style. L'ornementation en est la partie maîtresse : feuillages, rinceaux, cartouches, nœuds de rubans s'ordonnent avec une élégance parfaite, une légèreté grêle, où se ressent l'influence des *grotesques* italiens épurés et simplifiés. Il semble que les motifs s'élancent d'un jet souple vers le haut de la feuille. Des lettres sont ornées avec une semblable richesse distinguée. Les *Heures de la Vierge* éditées par Simon de Colines donnent la meilleure idée de ce luxe exquis (fig. 66). De même, quelques marques de libraires, comme celle de Simon Calvarin (1558).

Les dessins de Tory ne se recommandent parfois que par leur con-

venance sobre ; mais, parfois, ils témoignent, dans l'usage des fabriques de



Fig. 67. — Tory. François Ier écoutant Macault.

style italo-antique, dans la perspective très sûre, dans les proportions des personnages, d'une science remarquable mais un peu froide, par

exemple, dans l'allégorie italianisante de l'*Ancienne et la Nouvelle Alliance*.

Le portrait équestre de Henry II, dans l'*Entrée du roi à Paris* (1549), prend de sa fidélité et de sa sécheresse mêmes une distinction singulière. Mais une page surtout, par la conception, l'entente du développement, est absolument française et un pur chef-d'œuvre : c'est *François Ier écoutant la lecture que Macault lui fait de sa traduction de Diodore de Sicile* (fig. 67). La *Praxis criminorum persequendorum*, manuel d'instruction criminelle publié par Simon de Colines en 1541, présente des compositions qui, si elles ne sont pas de Tory avec certitude, offrent des tableaux de mœurs d'un haut intérêt.

Au-dessus de Tory, la place d'honneur parmi les illustrateurs appartiendrait à Jean Cousin, mais le grand, universel et énigmatique artiste, s'il a dessiné sur bois, au moins à notre connaissance, a fort peu produit en ce genre. On ne peut lui attribuer avec certitude que les dessins du *Livre de Perspective* (1560) et du *Livre de Portraiture*, très importants pour la science et la pédagogie artistiques, mais qui, sauf une ou deux figures, n'ont qu'un intérêt esthétique secondaire.

On se priverait, au reste, de grandes joies, si l'on voulait s'en tenir aux seules images signées : parmi les pages tout à fait anonymes, il en est de premier ordre. Le frontispice où est représenté *Christophe de Savigny remettant son livre à Louis de Gonzague* (1587) est un morceau complet de superbe ordonnance. L'édition française du *Songe de Polyphile* (1546), avec des planches entièrement regravées, offre un mérite tel qu'on en a attribué la paternité, sans aucune espèce de preuve, tour à tour à Jean Cousin et à Jean Goujon. Il est plus sage de ne point forger d'hypothèse et d'admirer simplement des compositions d'une élégance svelte et d'une aisance distinguée (fig. 68).

Deux petits livres enfin, les *Figures de l'Apocalypse* (1547) et les *Amours de Cupido et Psiché, mère de volupté* (1546) présentent d'exquises vignettes et de jolis encadrements : ils nous ramènent à Lyon, où fleurit particulièrement alors l'illustration minuscule. La publication successive chez Trechsel des *Simulachres de la mort* (1538) et des *Images de l'ancien Testament* (1539) d'Holbein eut une influence capitale sur les imprimeurs lyonnais, qui firent des ouvrages de disposition typographique semblable, et sur leurs illustrateurs dont le plus connu est le Petit Bernard.

Bernard Salomon (1508?-1561?), dit le Petit Bernard, dépense en encadrements et vignettes une imagination souple et riche. Ses motifs déco-

ratifs sont d'une extrême variété. Dans un seul volume l'*Ovide* on compte jusqu'à trente compositions différentes. Ce sont des architectures figurées, des entrelacs et arabesques se détachant tantôt sur fond blanc, tantôt sur



Fig. 68. — Figure tirée de l'édition française du Songe de Polyphile (1546).

fond noir, des fantaisies à personnages grotesques d'un goût italien. Pour ses innombrables vignettes, le petit Bernard, au lieu de songer à l'Italie comme les Parisiens, s'inspire des maîtres d'outre-Rhin ; il emprunte Schongauer, à Durer, à Holbein, à Hans Sebald Beham, mais, parfois,

il leur prête à son tour, et Virgile Solis lui emprunte les 178 vignettes de son *Ovide*. Les *Emblèmes d'Alciat* (1547), les *Quadrins historiques de la Bible* (1553) et les *Figures du nouveau Testament* (même date), la *Méta-*

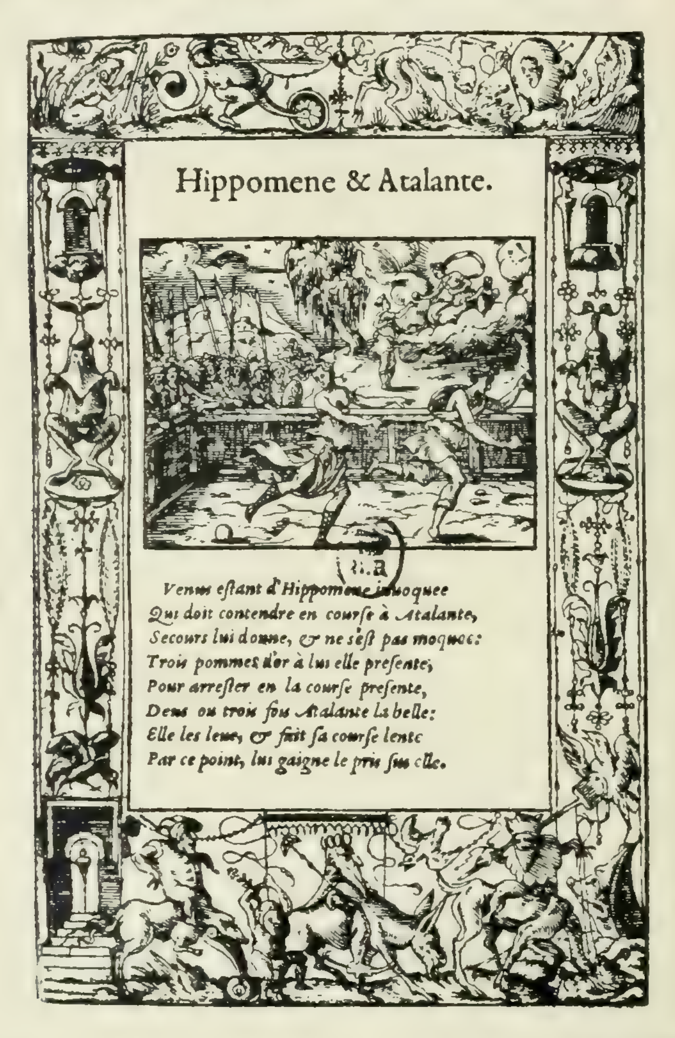


Fig. 69. — Le Petit Bernard. Page de la Métamorphose d'Ovide figurée (1557).

morphose d'Ovide figurée chez Jean de Tournes (1557) (fig. 69), sont les meilleures expressions du talent du Petit Bernard, dont les inventions défrayèrent aussi l'industrie lyonnaise, mobilier ou poterie[1].

[1] Natalis Rondot. *L'art du meuble à Lyon*. 1889.

III. — La France se mit tardivement à graver le cuivre, et les débuts n'en furent que plus pénibles ; les Français novices défendirent difficilement leur indépendance contre les suggestions de modèles trop parfaits.

Noël Garnier qui s'ingénia à copier Dürer ou Georges Pencz, le fit de la façon la plus pauvre ; il dépensa une imagination laborieuse à éditer un triste alphabet et ne nous intéresse que par quelques fantaisies grotesques à l'italienne [R. D. 49-51].

D'autres s'en allèrent vivre en Italie et se laissèrent enrôler par les maîtres italiens, au point de dépouiller leur caractère national. Un Nicolas Della Casa, qui métamorphosa jusqu'à son nom et traça un portrait de *Henri II* armé, un Étienne Dupérac (✝ 1601), auteur d'une suite des *Ruines de Rome*, ne nous appartiennent pas, non plus que le lorrain Nicolas Beatrizet, fournisseur des éditeurs romains Salamanca et Lafreri, traducteur assez habile de Michel-Ange, de Bandinelli, de Giotto (la *Navicella*), portraitiste emphatique et médiocre, vulgarisateur des antiques, et que l'école de Mantoue aurait seule le droit de réclamer.



Fig. 70. — Jean de Gourmont. La Vierge (R. D. 6).

L'influence italienne fut mieux supportée par un groupe de petits maîtres qui combinèrent les leçons transalpines avec le goût lyonnais pour les vignettes. Sur des estampes minuscules ils représentaient de grandioses architectures à l'antique dans lesquelles apparaissaient, comme écrasés, des groupes lilliputiens. Le plus habile de ces artistes, un peintre Jean de Gourmont, grava avec sécheresse, avec une insistance d'orfèvre, mais d'une technique très sûre, de jolies pièces (*Christ à la colonne*, *Adoration de l'Agneau*, *Laocoon*), dont les plus achevées affectent une forme

ronde (fig. 70). Moins doué, Claude Corneille de Lyon travailla dans le même goût. A côté de pièces religieuses, il publia, ainsi que les Allemands, des suites des *Planètes* (R. D. 16-22) et des *Vertus* (R. D. 11-15).

Il faut rattacher à ce groupe un maître que pendant longtemps on avait gratuitement naturalisé italien : on l'appelait Cesare Reverdino, il se nommait, en réalité, Georges Reverdy. Pendant sa jeunesse, il avait été entraîné par les Italiens et ce sont ses productions, telle : *Le frappement de Rocher* 1531 (B. 2), qui trompèrent sur sa patrie véritable : par la suite il se dégage et, dans une série nouvelle, il s'associe aux méthodes de Corneille et de Gourmont. Il compose alors un *Jugement dernier* (B. 15), vraie débauche anatomique, d'autres pièces où s'entassent colonnades, monuments en ruines, perspectives de pierre. Enfin un morceau unique, le *Branle* (B. 34), le révèle observateur curieux des mœurs et des joies des paysans.

La physionomie la plus originale parmi ces Français qui apprirent la technique auprès des Italiens est celle de Jean Duvet de Langres (1481-après 1561). Orfèvre, chargé dans sa ville, à ce titre et comme dessinateur, de travaux importants, Duvet s'inspira des traditions de Mantegna et de Ghisi, soit qu'il ait séjourné en Italie, soit qu'il ait seulement médité les estampes mantouanes. Il se pénétra fortement des conceptions plastiques et des méditations du Vinci. Il emprunta à ses maîtres le goût pour les figures aux formes pleines, aux draperies flottantes et lâches, le dessin très arrêté, le modelé suggéré par des petites tailles légères et très courtes, mais il y ajouta un goût personnel de surcharge, un besoin de couvrir entièrement de travaux ses estampes, auxquelles il donnait volontiers une forme cintrée.

Les personnages se pressèrent, s'entassèrent dans ses compositions, associés à des décors exubérants et, comme son burin égal attribuait à toutes choses la même importance, on ne le regarde guère sans fatigue. Mais il faut surmonter cette impression et l'on découvre en Duvet une des imaginations les plus singulières qu'artiste ait jamais eue. Œil de visionnaire : le corps humain, les costumes, les nuages, les objets immobiles se combinent pour lui en harmonies de lignes flexueuses d'une signification graphique singulière. Il se complait à des rythmes étranges. De là, le caractère tout à fait exceptionnel de son œuvre ; pour trouver une vision analogue, il faut descendre jusqu'aux confins du XIXe siècle : seules les hallucinations d'un Blake peuvent en être rapprochées.

Les draperies légères aux plis multiples qu'il affecte ont été retrouvées



Fig. 71. — Dürer. Page de l'Apocalypse. B. D. S.

par D.-G. Rossetti et par Burne-Jones. Notre Gustave Moreau a avec lui d'étroites affinités. Qu'il représente les scènes religieuses, celles-ci prendront un accent nouveau. Il imagine un solennel *Mariage d'Adam et Ève*, célébré par Dieu le Père en grand prêtre devant le chœur des Anges. L'*Annonciation* (1520) est une scène mystique : l'ange dans sa gloire se révèle à la Vierge qui le sent près d'elle sans l'apercevoir. Il a fait de magnifiques allégories : la *Majesté royale*, le *Portrait de Henry II*, escorté de figures emblématiques. Une série de pièces énigmatiques représentent l'*Histoire de la Licorne* (R. D. 54-59). Elles ont été les plus célèbres de son œuvre et il leur dut le surnom « Maître à la licorne » par lequel il fut longtemps désigné. La licorne, symbole de la pureté, passait pour préserver des poisons et Duvet a illustré cette croyance dans une page, *Poison et contre-poison*, inspirée d'un dessin de Léonard. On croit reconnaître dans ces compositions une allusion aux amours de Henry II et de Diane de Poitiers. Elles ont, au surplus, assez de beauté plastique pour plaire, et l'obscurité de la signification ajoute à leur attrait.

Le génie de Duvet était fait pour interpréter l'Apocalypse. En 1561, dans son extrême vieillesse, il publia une suite de l'*Apocalypse* préparée évidemment depuis de nombreuses années et où il s'est donné tout entier (fig. 74). Interprétation puissante, excessive, absolument indépendante de toute tradition. Les anges se pressent dans les cieux ouverts, les démons et les monstres, les figures symboliques vivent d'une existence supra naturelle, et ce sont des chutes de reprouvés, des mêlées confuses et des perspectives de villes, de palais et de temples. Le poème sublime se soutient dans toutes ses parties, pas une répétition, pas une faiblesse et surtout pas une banalité. La traduction a la rudesse littérale de Dürer : l'ange dont les pieds étaient des colonnes de feu, le livre dévoré, le glaive et les flammes exhalées par Dieu sont présentés sans réticence, mais avec un merveilleux sens plastique. Quant aux *Quatre cavaliers* ils peuvent être opposés à la page la plus célèbre de l'Apocalypse germanique, et ils sont totalement différents. J'insiste sur un artiste que la gloire n'a pas suffisamment auréolé et à qui notre époque seule peut-être est capable de rendre justice. Il faut qu'on sache qu'il est la plus attachante figure parmi les graveurs français du XVIe siècle.

Un autre orfèvre, Pierre Wœriot de Bouzey (1532-après 1596), dont l'œuvre n'a pas la même envergure, s'instruisit comme Duvet, auprès des Italiens, et montra une semblable tendance — professionnelle sans doute — à la surcharge. Établi à Lyon, il produisit des œuvres pédan-



Fig. 72. — Jean Cousin L'Ensevelissement.

tesques et médiocres : *Pinax iconicum* (recueil de funérailles antiques) ; figures bibliques, des portraits nombreux dont un seul, celui de Louise Labbé, mérite d'être retenu ; mais il fit aussi, à l'usage de ses confrères, des planches d'ornements, et là, il se montra vraiment excellent[1].

A ces artistes qui interrogèrent directement les maîtres italiens, on peut opposer ceux qui reçurent l'influence italienne à travers l'École de Fontainebleau. Ces derniers furent surtout entraînés par le Primatice, qui leur transmit la tradition du Parmesan. Leur œuvre affecte donc un caractère factice, mais aussi une élégance, une noblesse facile ; l'impression en est superficielle et agréable. Ainsi se recommandent les *Blasons de vertus* dans lesquels Jean Chartier d'Orléans a gravé des allégories féminines. René Boyvin d'Angers (1530?-1598?) grava, non sans prétention, d'après Raphaël, Jules Romain et Rosso. D'après Léonard Tiry il traça l'*Histoire de Jason* en une suite fastidieuse de 24 pièces où l'on ne saurait louer que le goût et la richesse des bordures. Étienne Delaune (1519-1583), insipide dans les grandes estampes, fut plus à son aise dans les vignettes qu'il couvrait avec la précision d'un myope, de travaux nets, précis, secs et d'une extrême ténuité. Son imagination était riche ; son goût très sûr se manifesta dans les grands encadrements dont il rehaussait quelques pièces, les *mois* par exemple et surtout dans de remarquables modèles pour orfèvres.

C'est encore en ce groupe qu'il faudrait classer Léonard Limousin. Mais les quelques planches tracées par le génial émailleur sont d'un métier si fruste et si âpre qu'elles ajoutent bien peu de chose à sa gloire. Il me paraît difficile aussi de louer comme graveur l'illustre architecte Jacques Androuet du Cerceau (1515?-1584?), tant son dessin est sec, froid, dénué d'accent, tant il paraît préoccupé, dans la presque totalité de son œuvre, d'un souci purement didactique.

Nous retrouvons ici Jean Cousin, il devrait dominer les artistes nourris de l'Italie, si son œuvre était plus nombreux ou plus sûrement connu. On perçoit son style en mainte page : personnages élancés sans mesure, aux cheveux dessinés par boucles, paysages composés où se dressent des arbres à frondaison caractéristique, près de fabriques en ruine ou de statues mutilées. Mais son nom ne peut être appliqué à presque aucune. Il est vrai qu'il suffit de la *Conversion de saint Paul* et surtout de l'*Ensevelissement* (fig. 72) pour le classer très haut,

[1] Woeriot a gravé en bois pour les *Antiquités* de Josèphe des vignettes nettes et élégantes.

non sans doute comme graveur original : il relève des italiens par son métier et par son inspiration ; mais il a ajouté à ce fonds d'emprunt une netteté incisive de dessin et une logique de composition toutes françaises.

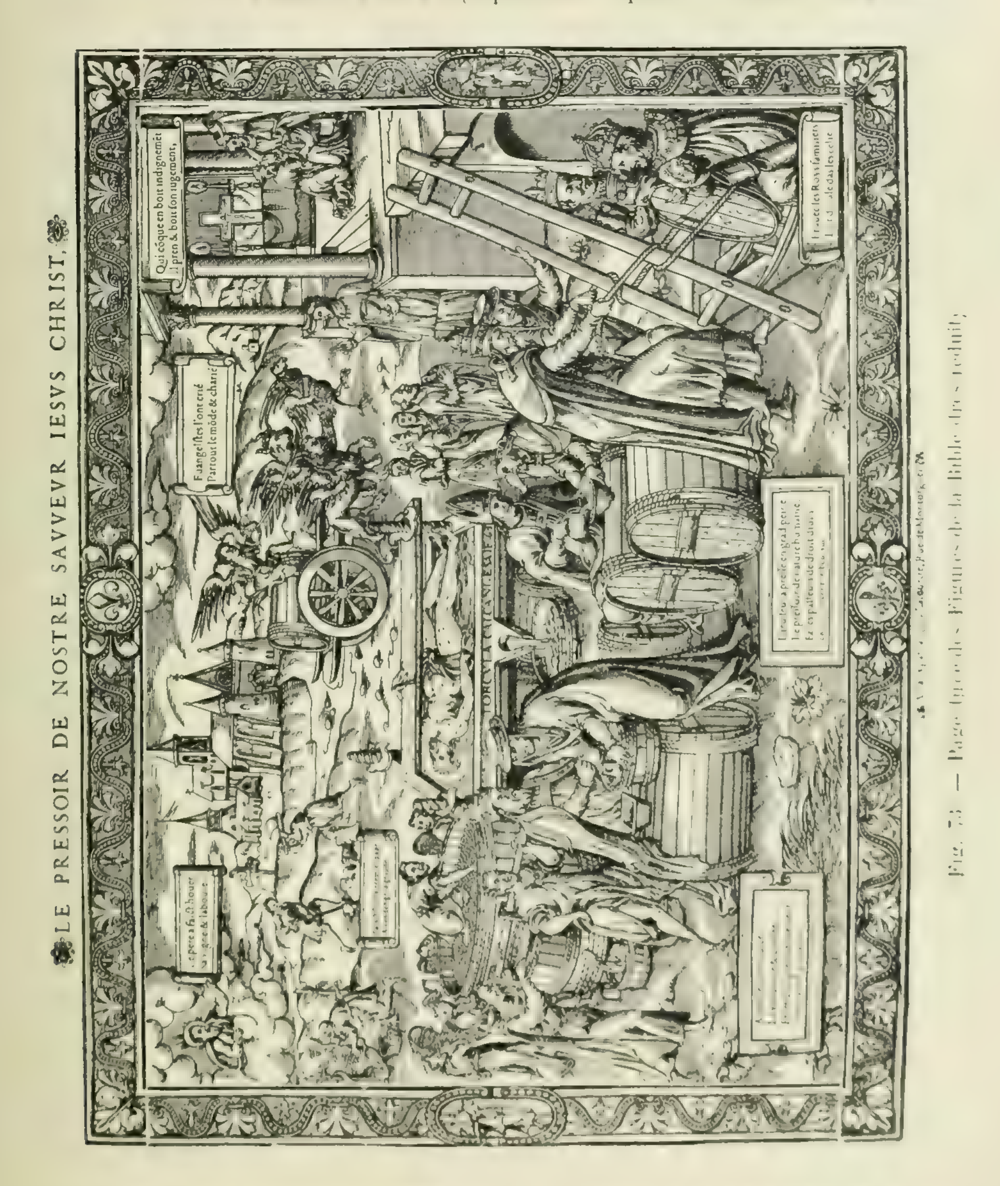


Fig. 73. — Page tirée des Figures de la Bible (très réduit).

IV. — Nous nous formerions une idée incomplète du rôle de la gravure en France au xvie siècle, si quelques documents rarissimes ne nous révélaient un développement intense de l'imagerie populaire. Un recueil

factice, unique jusqu'à ce jour, conservé au Cabinet des Estampes (Ed. 5g rés.) sous le titre, d'ailleurs peu approprié, de *Figures de la Bible* (fig. 73) présente 270 placards qui furent publiés, les uns isolément, les autres par suites de deux à dix pièces, par différents éditeurs en 1566, 1572 et 1574. Nous apprenons ainsi, qu'il y avait à Paris, particulièrement rue Montorgueil, plusieurs marchands d'images. Leur commerce devait être florissant et s'étendre jusqu'à l'étranger, à en juger par certaines pages à légendes anglaises, espagnoles et italiennes sorties de leurs presses. Ils employaient des artistes de valeur inégale, mais dont quelques-uns avaient un talent distingué et dont aucun n'était mauvais absolument : la taille du bois était presque toujours très soignée et le tirage parfois excellent. Leur production, au moins à en juger par ces exemples miraculeusement conservés, se maintenait à un niveau fort élevé et il est probable qu'ils s'adressaient à une clientèle choisie, bourgeoisie, petite noblesse, et non à la foule ignorante et pauvre.

Le goût des larges encadrements était alors général, et point de pièce qui ne s'enveloppe d'une riche bordure. Le style est presque toujours celui de l'École de Fontainebleau : pourtant quelques placards sont directement imités d'estampes italiennes et d'autres, fait plus curieux, sont presque littéralement copiées d'originaux allemands, de Cranach en particulier. Le choix des sujets est non moins intéressant : ce sont, on le devine, avant tout, les scènes religieuses, mais les suites de l'Ancien Testament (*Histoires de Joseph, Moïse, Samson, David, Esther, Job, etc.*) y occupent une place considérable ; ce qui semble indiquer une clientèle protestante. Il y a, de plus, des séries profanes : *Histoire de Priam*, les *Travaux d'Hercule*, des *Triomphes à l'Italienne*, des allégories (de la Paix au lendemain de la Saint-Barthélemy), de la Mort, et enfin une estampe satirique. Religion, mythologie, allégorie, satire, n'est-ce pas, à peu près, tout ce qui pouvait intéresser un homme moyen de ce temps-là ?

Dans les guerres qui déchiraient la France, protestants et catholiques traduisirent leurs passions dans des images de propagande. Deux artistes, dont nous ne connaissons que les noms, Périssin et Tortorel, signèrent, ensemble, une suite de quarante placards où ils relevaient, du point de vue protestant, les événements accomplis de 1559 à 1570. Leurs dessins, gravés parfois simultanément sur bois et sur cuivre, escortés d'un texte, soit français, soit allemand, soit latin, ont un très faible intérêt artistique et par contre une grande valeur documentaire. Racontant l'assassinat de

François de Guise, Périssin et Tortorel poussent le fanatisme jusqu'à glorifier Poltrot de Méré, et les ligueurs à leur tour, feront bientôt l'apothéose de Jacques Clément (C. 812).

V. — Les guerres de religion, dans le désordre effroyable qu'elles amenèrent, suspendirent, en France, toute existence policée. L'art subit une éclipse presque totale. Lorsque le calme fut revenu et qu'Henry IV eut rétabli l'ordre, l'art se releva à son tour. Aucune crise ne devait désormais en interrompre l'évolution.

Pour la gravure, les conditions générales se trouvèrent très sensiblement modifiées. La gravure sur bois disparut d'une façon presque totale. Elle fut supplantée dans l'illustration, qui avait été son domaine, par le cuivre et tout au plus employée pour des images de colporteurs. Cette révolution s'accomplit surtout sous l'influence des praticiens flamands. Désormais, les Flandres eurent une part très grande dans la formation des graveurs français. L'Italie ne cessa pas d'agir, mais son action se modifia. L'École de Fontainebleau s'éteignit, il ne vint plus d'Italiens en France, mais des Français allèrent en Italie, y vécurent plusieurs années et s'inspirèrent à la fois de l'art des Carrache et des spectacles que leur donnaient la société et la nature italiennes. Enfin la France emprunta à l'Italie l'usage de l'eau-forte.

Le XVIIe siècle français se divise pour la gravure, comme il le fait pour la civilisation, pour les lettres, pour tous les arts, en deux périodes distinctes : l'une précède le règne personnel de Louis XIV, l'autre est sous l'influence du « Grand Roi ». La date de 1660 les sépare sans rigueur.

Dans la première partie du siècle, il y a plus de liberté : les artistes expriment leurs sentiments personnels sur la nature ou la société, ils interprètent la religion et la mythologie. Leur instrument favori est l'eau-forte et, s'ils n'ont ni la familiarité ni la richesse des Hollandais, leur fantaisie est délicate, leur pointe légère : ils parcourent la gamme des expressions, du rire au sublime.

Vienne Louis-le-Grand, le ton change ; il se guinde, avec un souci nouveau de dignité, de noblesse et d'emphase. L'eau forte cède la place et le burin lui succède. La gravure restreint son rôle, elle se subordonne à la peinture, à la sculpture dont elle traduit les productions ; elle ne garde qu'un domaine propre restreint, mais très brillant : le portrait.

Parmi les graveurs dont s'illustre la première partie du XVIIe siècle, tous aquafortistes, tous imbus des leçons de l'Italie, il est permis de dis-

tinguer deux groupes : les uns, dessinateurs, ont porté surtout leur observation ou leur fantaisie sur la vie de leur temps ; les autres, peintres, pour lesquels la gravure ne fut souvent qu'une distraction, ont porté sur la planche les sujets qu'ils préféraient sur la toile : religion et mythologie, paysage historique. Callot domine le premier groupe ; Claude Lorrain, le second.

Callot est né à Nancy en 1592. Nous n'oublions pas que la Lorraine était alors un duché indépendant, qu'elle ne devint pas française avant la seconde moitié du XVIIIe siècle. Mais dès lors elle était nôtre de langue et de culture, et l'usage nous paraît légitime d'adopter pour la France Callot, ainsi que Claude Lorrain. On sait que Callot, après avoir reçu quelques leçons de dessin à Nancy, conçut un désir invincible d'étudier en Italie. Il s'enfuit de la maison paternelle, fut obligé en route d'accepter les bons offices d'une bande de bohémiens, qu'il devait immortaliser plus tard en une suite de quatre estampes (Méaume, 667-670). Reconnu à Florence par des marchands lorrains, ramené de force en son pays, il s'échappa une seconde fois ; poursuivi et découvert à Turin, il se serait évadé de nouveau, si ses parents n'avaient pris le parti sage de céder à son inclination. Callot partit donc, pour la troisième fois, avec l'aveu paternel et arriva à Rome en 1609 ; il avait seize ans.

Il y avait alors à Rome un brave homme de français nommé Thomassin qui tenait un commerce achalandé d'images. Il éditait des scènes religieuses, des compositions édifiantes, et ses planches taillées suivant les préceptes de Cort étaient le plus souvent mauvaises, sans s'élever jamais au-dessus du médiocre. C'est dans son officine que Callot entra : il apprit le maniement du burin, collabora à d'obscurs travaux où n'entrait jamais le souci de l'art. Fort heureusement pour lui, il se brouilla assez vite avec son maître et quitta Rome pour Florence, où il fut accueilli avec faveur par le grand-duc Cosme II.

Il était, dès ce moment, buriniste fort habile, et il le prouva en gravant, d'après B. Pocetti qui le protégeait, une immense composition, le *Purgatoire* (M. 153) et en publiant la suite connue sous le nom impropre de *Batailles des Médicis* (M. 534-549). Son burin était sûr, très élégant, très léger ; mais l'artiste n'était encore qu'un excellent ouvrier. L'architecte Giulio Parigi, au service duquel il se mit, comprit qu'il était capable d'autre chose. Ce Parigi, était un homme à talents : mathématicien, architecte, ingénieur, surtout organisateur des fêtes ducales pour lesquelles il déployait la plus étourdissante imagination. Il reconnut les extraordinaires

dispositions de son élève, lui reprocha de travailler mécaniquement et de chic et ne cessa de l'encourager à dessiner d'après nature.

D'autre part, pour fixer des programmes ou conserver le souvenir de fêtes, le burin eût été un instrument trop lent. Callot apprit l'usage de l'eau-forte telle que les Italiens, dès Parmesan, l'avaient comprise, telle que la pratiquaient alors Tempesta à Rome, Canta Gallina à Florence même, c'est-à-dire comme une méthode expéditive propre à préserver la



Fig. 74. — Callot. Les Balli (M. 648, I).

rapidité prime sautière d'un dessin. Callot apporta au procédé, pour son usage personnel, une légère modification : il substitua au vernis mou le vernis dur dont se servaient les luthiers, ce qui lui permettait d'interrompre son travail et de le reprendre à loisir et surtout de donner aux traits la finesse sèche et nette et de figurer des foules pressées et lilliputiennes, sans confusion.

Habitué au dessin d'après nature, à l'eau forte, rompu aux problèmes de perspective que soulevait l'agencement d'un décor, d'un ballet, d'une cavalcade, il était maître de sa main. Florence lui offrit les spectacles les plus propres à échauffer son imagination et à développer son génie. Historiographe des fêtes splendides de la *Guerre d'Amour* (M. 633-635) donnée en 1615 sur la Place Santa Croce, ou de la fête nautique organisée en 1619 par les tisserands et les teinturiers sur l'Arno

(M. 617), il révéla aux autres, comme à lui-même, son aptitude extraordinaire à figurer sur des pages minuscules des perspectives et des foules immenses; il put aussi satisfaire son double goût pour l'élégance de la noblesse et les loques des vagabonds. Dans ces pièces, dans celles où il conservait la mise en scène de la tragédie de *Soliman* (M. 434-439), il manifestait l'aisance imperturbable, la sûreté de coup d'œil et d'exécution qui devaient désormais caractériser toute sa production. Parigi pouvait se glorifier d'un élève qui agençait si bien les ensembles et les enrichissait, avec une profusion inépuisable, de détails savoureux.

Callot, cependant, se pénétrait de Florence. Les *Caprices* (M. 768-867), qu'il dédia au grand-duc en 1617 et où, pour la première fois, il livrait libre cours à son imagination, évoquent gentilshommes, nobles dames, spadassins, mendiants, comédiens ambulants sur des places de village, paysans allant au travail. Derrière le personnage qui invariablement occupe le premier plan, sur une surface moins grande qu'une carte de visite de dame, on aperçoit rendus avec une fidélité et une finesse infinies, le Ponte Vecchio, la place de la Seigneurie, l'Annunziata, le Dôme, des foules animées, des fêtes de quartier, un microcosme.

Trois ans plus tard, Callot signait une page célèbre, qui est, peut-être, son chef-d'œuvre : l'*Impruneta*, la grande foire annuelle de Florence (M. 624). Quand on a admiré la belle allure de cette estampe, il faut pour en mesurer la richesse, prendre une loupe, étudier un à un tous les groupes dont aucun ne se ressemble, aucun n'est insignifiant. D'après une tradition digne de créance, Callot, examinant sa planche, s'aperçut, au moment du tirage, qu'elle offrait en quelque coin un vide déplaisant et, tout de suite, il dessina sur le cuivre de nouveaux épisodes avec la même facilité qu'il eût fait sur le papier.

En 1622, après la mort de Cosme II, Callot quitta l'Italie : il s'établit d'abord en Lorraine. Il était encore tout hanté de ses souvenirs florentins, et c'est à Nancy qu'il grava la malencontreuse série des *Gobbi* (M. 747-767), dessinés depuis plusieurs années, et qu'il publia la suite exquise des *Balli* (M. 641-654) où survivent les acteurs de la *commedia dell'arte*, pages qu'il est inutile de décrire, puisqu'elles sont présentes à toute mémoire cultivée[1] (fig. 74).

A partir de ce moment, la production de Callot change de caractère : après une dernière et brillante suite : les *Combats de la Barrière* (1627

[1] Il avait déjà représenté les *Pantalons* (M. 626-629).

(M. 490-503), baladins et fêtes s'éclipsent ; c'est la guerre, avec son éclat officiel et les misères qu'elle répand, qui l'inspire ; il grave aussi des scènes religieuses. Sa technique, son dessin ne se modifient pas : il applique la science conquise auprès de Parigi aux spectacles graves ou dramatiques qui l'entourent : plus d'une fois, en dessinant une compagnie d'infanterie, il songera involontairement aux entrées de ballets florentins. En Belgique, où l'infante Élisabeth-Claire Eugénie l'a appelé, il prépare l'estampe officielle du *Siège de Bréda* (M. 510) qu'il achève à Nancy en 1627. Le succès de cette estampe donne à Richelieu la pensée de lui demander la commémoration du siège de Saint Martin-de-Ré (M. 522-532) et de la prise de la Rochelle (M. 511-521) et il eût pu ajouter une page à cette série, s'il eût consenti en 1633 à

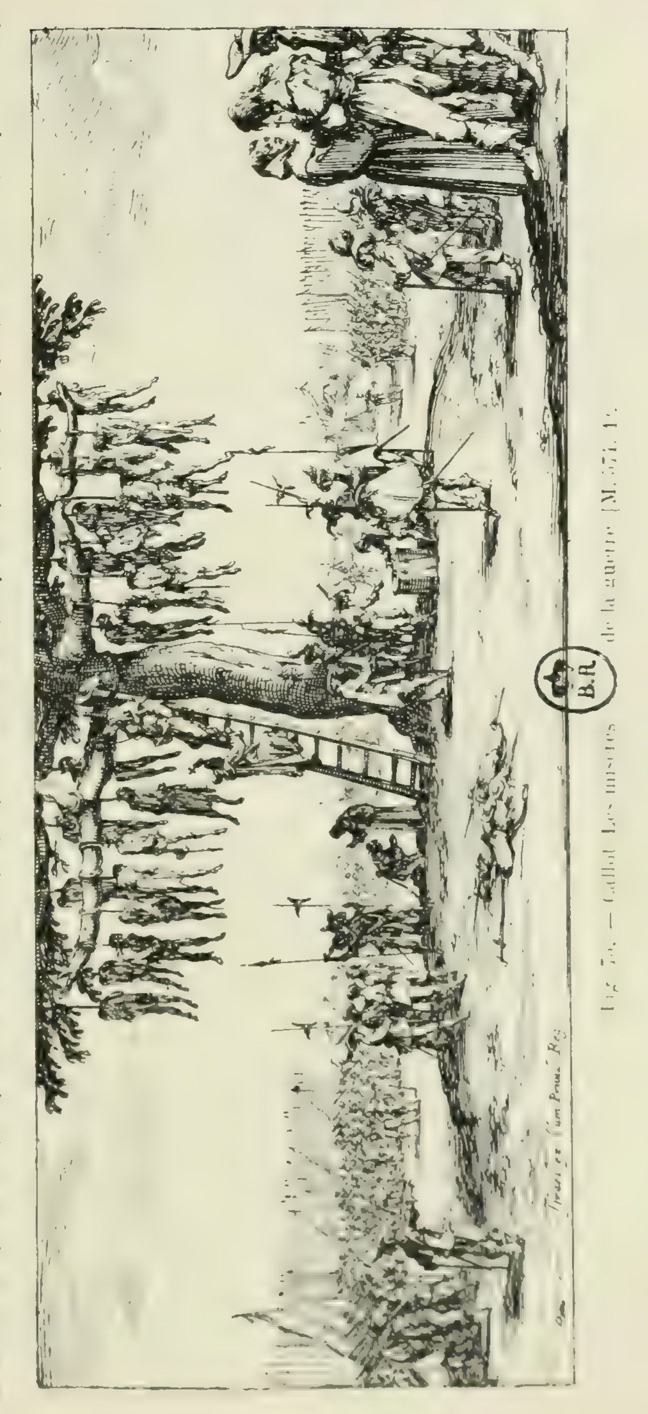


Fig. 76. — Callot. Les misères de la guerre (M. 571. 14).

représenter la prise de Nancy par les troupes royales. Il se refusa avec noblesse et simplicité « à rien faire contre l'honneur de son prince et de son pays ». Le *Siège de Bréda*, le *Siège de Ré*, le *Siège de la Rochelle*, avec leur exactitude topographique obligée, leur caractère officiel, sont des tours de force véritables. Callot y applique les connaissances exactes sans lesquelles l'entreprise eût été irréalisable, il conserve partout où elle peut s'appliquer, sa verve observatrice. Ce sont des chefs-d'œuvre, mais dans lesquels une part trop grande revient à la difficulté vaincue, et la pensée de l'artiste y reste étrangère.

C'est dans Nancy humiliée que Callot en 1633 dessina les pièces qui ont le plus contribué à sa gloire : les *Misères de la guerre* (M. 557-573). Rien, dans son œuvre antérieur, ne le montrait capable de philosophie ou de sensibité. Mais le moyen de rester insensible devant les maux qui accablaient alors la Lorraine comme les provinces de l'Est. Il ne songe plus à rire des gentillesses des brigands. Sous la forme qui reste menue, nette et sèche, c'est avec émotion ou indignation qu'il raconte les paysans pillés et torturés, les couvents envahis, les campagnes dévastées. Et c'est avec une verve vengeresse qu'il énumère les supplices par lesquels sont châtiés les maraudeurs, pourchassés par la maréchaussée : pendus, abattus à coup de mousquets ou brûlés devant leurs camarades (fig. 75). Il a d'ailleurs exprimé son sentiment dans une pièce sinistre où il a rassemblé tous les supplices alors en usage : seul frein des scélérats, écrit-il (*supplicium sceleri frenum*) (M. 665), et cela paraîtrait étroit et féroce, si l'on ne songeait aux atrocités commises en ce temps.

Callot songeait à retourner à Florence, et c'est peut-être sous l'impression de ce désir qu'il reprit, pour l'agrandir, et l'amplifier, une planche gravée cinq ans auparavant sur les bords de l'Arno, la *Tentation de saint Antoine* (M. 138 et 139). La pièce est belle, dans l'encadrement fantastique que l'artiste lui a donné, elle serait moins célèbre si les diableries de Jérôme Bosch et de Breughel étaient plus connues. Pour le public elle représente à elle seule un genre dont, en réalité, elle n'est qu'une des multiples expressions.

Quand il acheva la *Tentation*, Callot était très malade et cette année même (1635), il mourait en pleine maturité, en pleine activité créatrice. Toute sa vie, il avait gravé des sujets religieux ; il leur avait consacré plus de loisirs dans les dernières années. Bien qu'il ait parfois, en ce genre, fait d'admirables choses, le *Massacre des innocents* (M. 5) ou, surtout, le *Martyre de saint Sébastien* (M. 137) (fig. 76), son génie réaliste y



Fig. 75. — Callot. Le martyre de Saint-Sébastien. (M. 137-2.)

apparaît le plus souvent embarrassé : les apôtres empruntent l'allure des gueux, et l'on s'étonne involontairement de ne pas voir aux juifs rassemblés autour du Christ les chapeaux de feutre et les bottes à revers des mousquetaires. Presque toute cette partie de son œuvre est périmée[1].

Callot est sans doute, parmi les graveurs, le seul qui ait conquis la popularité. Les aventures romanesques qu'on lui a attribuées, la fantaisie pittoresque, le caractère vivant, l'importance historique de son œuvre ont contribué évidemment plus que sa supériorité technique à lui assurer ce privilège. Mais il ne l'aurait ni conquis ni conservé, sans l'assentiment des connaisseurs. Son génie si clair, si précis, si direct et, tout ensemble, si menu, si grêle, sans au-delà, sans envolée, répond par ses qualités et par ses défauts à notre esprit national ; formé en Italie, il est profondément français. L'influence de Callot a été extrêmement étendue : l'eau-forte française dépend en grande partie de lui. Il agit aussi sur les Italiens et nous avons déjà nommé son élève, Stefano della Bella.

Abraham Bosse (1605-1678) ne se compare pas avec Callot, mais s'il n'a ni génie, ni imprévu, il a un beau et solide talent. Il doit une part de sa renommée aux témoignages précis qu'il a portés sur ses contemporains, mais il la mérite par la vivacité de son dessin, l'esprit de ses compositions, le sens de la réalité. Théoricien de l'eau-forte, auteur d'un traité demeuré classique, il se montre plus soucieux de correction que d'originalité, et essaye trop volontiers de donner à la pointe l'allure mesurée du burin.

Son exécution est sage et limpide comme son esprit. Son domaine propre est la peinture de la vie moyenne. Il ne connaît pas les gueux et, lorsqu'il s'avise de les représenter, on le devine mal à l'aise. S'il nous montre la cour, c'est sur les dessins de son confrère Saint-Igny et rien de plus curieux que cette suite : la *Noblesse française à l'église*, prétexte singulier et inconsciemment irrévérencieux, à caractériser les modes nouvelles. Il est, avant tout, le peintre de la bourgeoisie et l'on sent que lui même est profondément bourgeois. La jactance espagnole ne lui inspire pas d'admiration, mais excite sa raillerie. Il est pieux, d'une piété étroite, matérielle et s'efforce à composer des allégories enfantines ou

[1] Dans ces lignes trop rapides, nous avons été obligés d'omettre des séries célèbres : les *Peches capitaux* [M. 157-163], les *Varie Figure* [M. 730-746] composées ainsi que les *Fantaisies* [M. 868-881] à l'usage des écoliers ; la *Noblesse* [M. 673-684], les *Gueux* [M. 685-709] ; — de belles vues de Paris [M. 712-714] et de Nancy : la *Carrière* [M. 621], le *Parterre* [M. 622], la *Foire de Gondreville* [M. 623] ; — le *Miracle de saint Mansuy* [M. 141] ; — le *Grand rocher*, pièce allégorique [M. 616] ; — enfin le magnifique portrait de Deruet [M. 505].

laborieuses. Il polémique contre les jansénistes. Volontiers il est sentencieux et prêche la vertu. Mais, fort heureusement, qu'il raconte l'*Enfant*

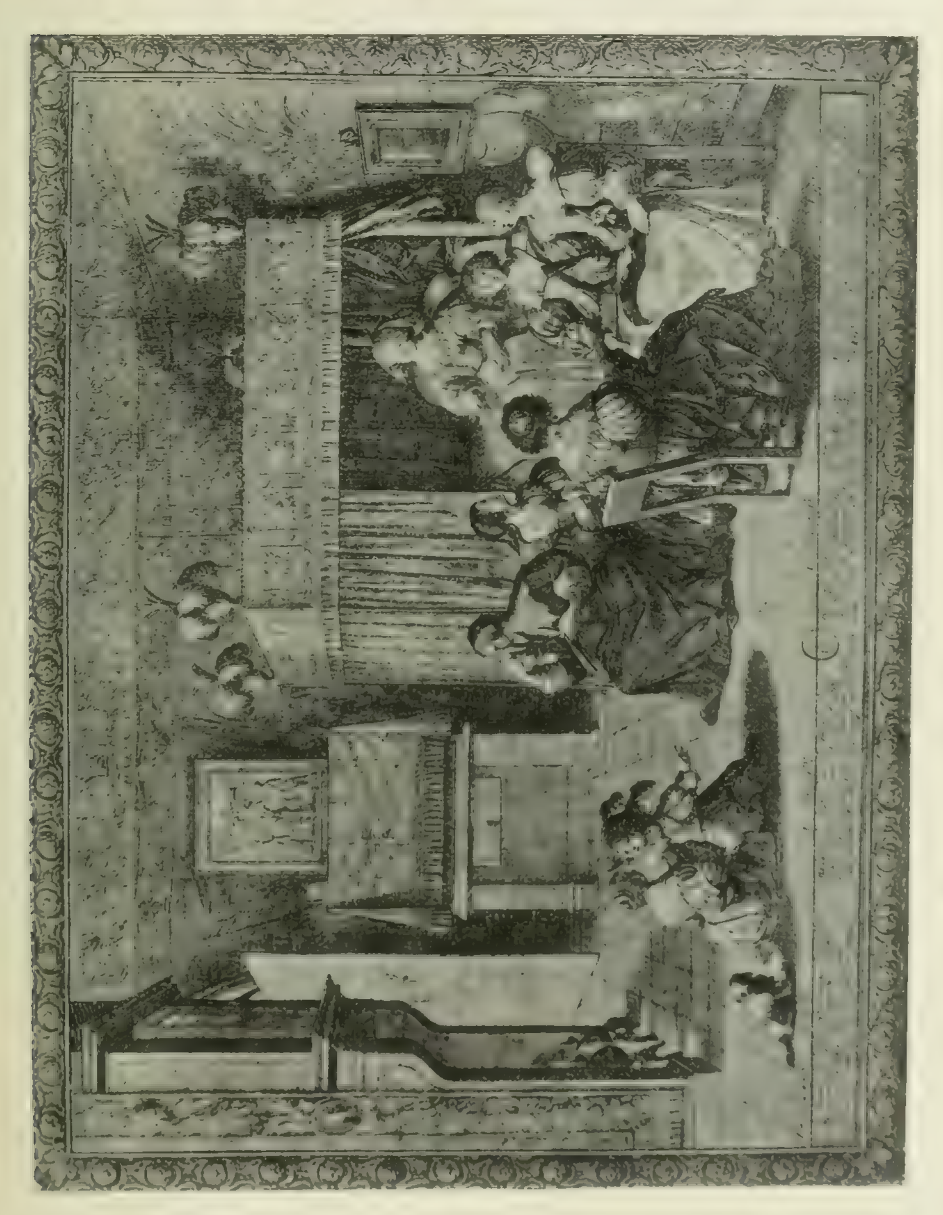


Fig. 77. — Abraham Bosse. La visite à l'accouchée. (Duplessis, 1378.)

prodigue, les *Œuvres de la miséricorde* ou dénombre les *Éléments*, c'est par des images contemporaines qu'il les traduit, et nous lui pardonnons ses sermons à cause de ses exemples. Au reste rien n'oblige à lire les

quatrains moraux et plats qu'il s'est cru obligé de graver au-dessous du cadre orné dont il entoure soigneusement ses estampes. Contentons-nous d'admirer ces personnages si naturels, dans un décor si adroitement agencé, ces costumes, ces airs de fêtes, ces tentures, ces meubles, ces objets qui caractérisent une époque (fig. 77). Il nous offre des documents non moins précieux, non moins vivants quand il nous montre les artisans à leur établi et l'aquafortiste en son atelier.

Désirons-nous, à présent, connaître les paysages, les places et les rues familiers aux gueux de Callot et aux bourgeois d'Abraham Bosse ? L'œuvre d'Israël Silvestre épuisera, sans la fatiguer, notre curiosité [1].

Israël Silvestre a eu le génie de la vie pittoresque : monuments, terrains, nature, personnages s'harmonisent pour lui en un tout unique. Sa précision pour fixer les monuments est aussi précieuse que remarquable. A une époque où le gothique était méprisé et inconnu, il en a vraiment le sentiment, soit dans les silhouettes de cathédrales (Notre-Dame de Paris), soit dans des détails d'architectures, fenêtres flamboyantes par exemple. Il décrit les paysages d'une façon sommaire et large, creuse avec sûreté les horizons et étend les points de vue. Quant aux personnages, il ne les introduit que pour animer les jardins et les places et ne leur donne qu'une vie extérieure. On peut analyser les costumes et les attitudes, mais on ne devine jamais chez ces héros minuscules ni passions ni sentiments.

Israël Silvestre a parcouru toute la France, notant les résidences royales ou princières, mais surtout sensible aux vues de villes ou de jardins (*vues de Grenoble*). Il s'est complu aux parcs : *Fontainebleau, les Tuileries, Vaux-le-Vicomte*. Il a été particulièrement heureux analyste de Paris, et les bords de la Seine, Notre-Dame, le Pont-Neuf, le Louvre sont ses triomphes (fig. 78). Au contraire les vues d'Italie et particulièrement de Rome montrent combien il était mal préparé à traduire la majesté antique ; sa pointe y paraît grêle et son esprit mesquin. Seules, quelques vues de Venise pourraient échapper à cette condamnation.

La carrière de Silvestre s'est étendue sur deux périodes bien distinctes. Dans la première, autour de 1650, il grave à l'eau-forte de petites pièces d'une pointe très légère, fine, libre, spirituelle, peut-être sans imprévu. C'est sa meilleure époque. Vers 1670, entraîné par le mouvement con-

[1] On veut qu'il ait été précédé par Claude Chatillon qui, aux confins du XVI[e] et du XVII[e] siècle, dessina et grava des vues de monuments et de villes, d'une exactitude contestable et d'un intérêt artistique nul.

temporain, il élargit sa manière. De grandes planches, où le burin a sa

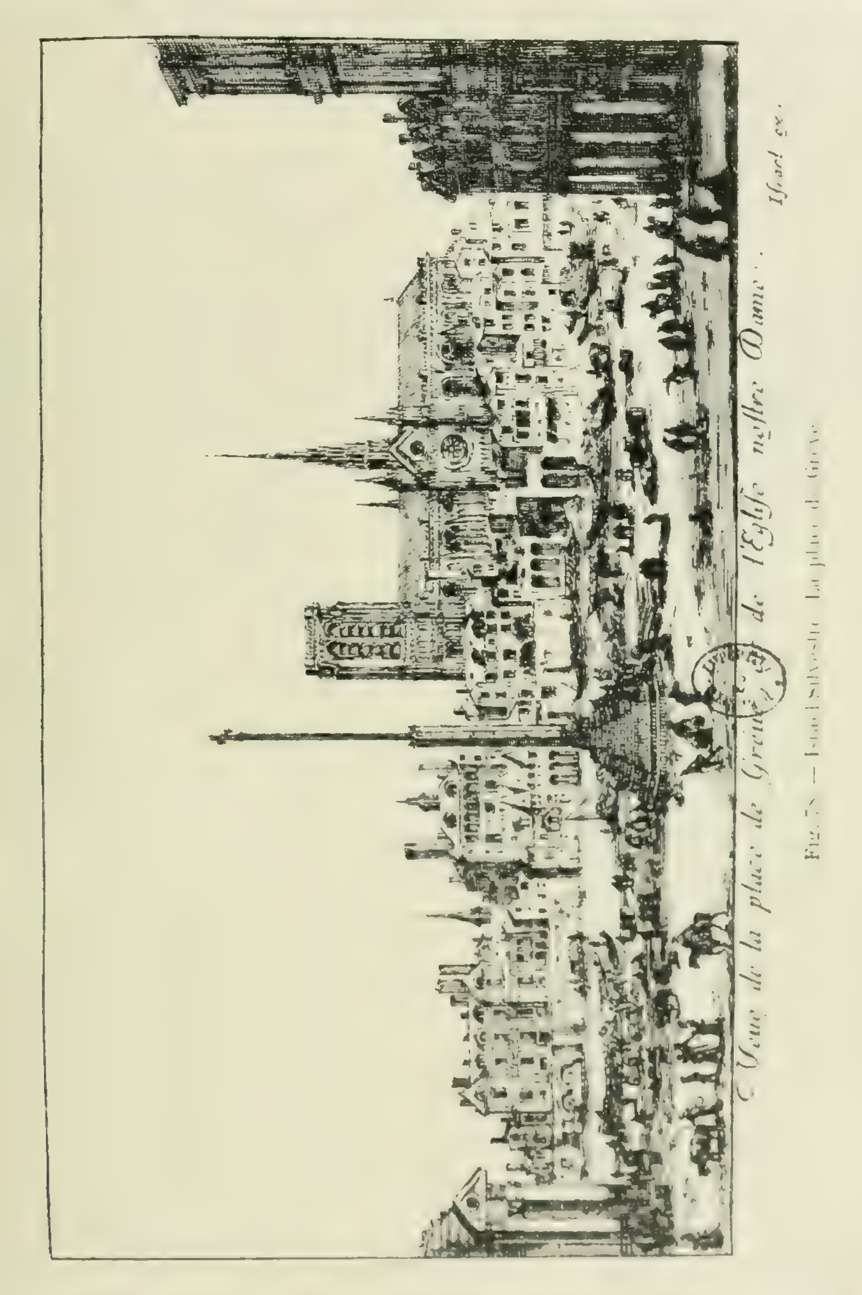


Fig. 75. — Israel Silvestre. La place de Grève.

part, représentent avec plus d'ampleur des vues dont quelques-unes sont fort belles (*Vues de Versailles*), dont d'autres sont un peu froides et qui

le cèdent en tout à celles de sa première manière. Des relevés d'architecture, des plans, des scènes de ballet (les *Plaisirs de l'Ile Enchantée*) complètent un œuvre dont l'intérêt historique est inestimable et grande la valeur d'art [1].

Tandis que les dessinateurs tiraient de si riches ressources de la réalité, les peintres ne connaissaient qu'idéalisme pieux ou païen. Ils appelèrent le concours de la gravure, soit pour traduire leurs œuvres peintes, soit pour lui confier des conceptions originales. Les procédés dont leurs interprètes se servirent ou qu'ils utilisèrent eux-mêmes étaient empruntés, comme ceux de Callot ou de Silvestre, à l'Italie ; de loin ou de près ils furent tous, pour la technique, les disciples du Guide. Ils usèrent, d'ailleurs, de la pointe avec liberté et l'on trouve ordinairement plus de vivacité, plus de vie spontanée dans leurs estampes que sur leurs toiles.

On sait que Simon Vouet, avant de tomber dans l'oubli profond qui depuis l'a couvert, fut, jusque vers 1640, tenu pour le peintre le plus considérable de la France. Il ne grava lui même que par exception, mais l'on s'empressa autour de lui de populariser ses compositions. Pierre Daret (1610-1680?) le traduisit d'un burin ennuyeux et fidèle : les deux gendres de l'artiste, Michel Dorigny (1617-1666?) et François Tortebat (1626?-1690) l'interprétèrent à l'eau forte avec plus de bonheur. Dorigny, surtout, dont la pointe ferme était souvent dure, brutale, sans souplesse mais énergique et vivante, défend Vouet contre la postérité.

La plupart des peintres, autour de Vouet, tentèrent l'expérience de la pointe, les uns, sans s'y attarder : Eustache Le Sueur, dans sa jeunesse, fit au moins une eau-forte selon la formule du moment, et Le Brun en signa sept. D'autres eurent plus de persévérance et laissèrent un œuvre plus considérable, tels Louis de Boulogne (1609-1674), Sébastien Bourdon (1616-1671) [2] et Laurent de La Hyre (1606-1656). Tous, ils gravèrent à l'italienne et surtout des sujets de sainteté. Le plus intéressant comme graveur et le plus fécond est La Hyre dont la pointe est alerte et colorée et l'inspiration très variée [3]. Que saurions-nous de Mauperché (1602? 1686) peintre, en son temps célèbre, qui fit pour Fontainebleau jusqu'à qua-

[1] Parmi les émules de Silvestre, le meilleur est Gabriel Perelle, très fidèle observateur, mais fort médiocre artiste. Dominique Barrère, de Marseille, a gravé différentes *vues de la mer* (1646) avec froideur, mais non sans justesse.

[2] Entre autres le *Baptême de l'Eunuque* [R. D. 30].

[3] La Hyre a gravé, comme ses émules, des scènes religieuses *Sainte Famille* [R. D. 3], *Saint Paul* [R. D. 15], des épisodes mythologiques, de jolis amours [R. D. 19] et des paysages à la fois composés et libres [R. D. 29].

torze tableaux, s'il n'avait pratiqué l'eau-forte? Mauperché dont les compositions n'offrent pas un grand attrait, eut un métier original, sut faire jouer les lumières et donner aux horizons un extrême moelleux [1]. Ce goût pour les jeux de lumière que nous relevons chez Mauperché, on ne le soupçonnerait pas chez les Français de ce temps, à ne les juger que par leur peinture. Il apparaît, cependant, plus marqué encore chez un maître ignoré, Claude Vignon (1593?-1670), qui a gravé, dès 1619, une



Fig. 79. — Brébiette. Les funérailles du satyre.

extraordinaire *Adoration des Mages* (R. D. 2) où il se révèle, par l'audace du dessin et l'outrance de l'effet, précurseur de Rembrandt [2]. L'imagination la plus capricieuse et la plus délicate se joue dans l'œuvre d'un aquafortiste trop dédaigné, Pierre Brébiette (1598?-1650?), qui fait le plus grand honneur à l'art français. Brébiette a beaucoup et, sans doute, trop gravé. Comme tous ceux qu'emporte leur humeur, il est terriblement inégal et il serait facile de le condamner sur ses mauvaises pages. Ce serait se priver du plaisir des morceaux exquis. Lorsqu'il est inspiré, sa pointe légère, menue, qui couvre la planche de griffonnages insoucieux de correction, prend un accent rare. C'est un *Saint Jérôme*, un charmant *Saint Nicolas*; ce sont d'extraordinaires *Évangélistes*, un étonnant *Martyre de sainte Catherine*. Les vertus et les vices, surtout les *Vertus* (1636) le mettent en verve. La

[1] Regarder la *Visitation* (R. D. 17) et la *Nativité* (R. D. 18).

[2] On regardera encore ses *Miracles du Christ*, esquisses théâtrales et tumultueuses, [illegible] *Martyrs* dessinés avec une fougue remarquable (R. D. 23), [illegible] 1620. Vignon eut un élève, Pierre Le Maire, qui grava en 1637 les [illegible] et non sans grâce.

Il serait curieux de rechercher l'influence de Rembrandt sur les aquafortistes [illegible]. Le *Saint Paul* de La Hyre (R. D. 1[illegible]) semble la marquer. [illegible] petites pièces de maître. Sébastien Leclerc [illegible]. Le Maire a fait un recueil de *Différentes testes* imitées de Rembrandt [illegible] ment influencé (voir p. 193, n. 1). [illegible] Léonard Gaultier représentant une leçon d'anatomie et datée de 1628.

mythologie, la fable, l'histoire profane l'inspirent mieux encore. Il a des pièces de forme longue, dessinées selon une pensée décorative, où s'expriment un amour, une intelligence rares de la poésie antique, une pensée quasi-prudhonienne, en même temps qu'une inépuisable fantaisie. La vie du Satyre (fig. 79), les Bacchanales sont des pages d'anthologie et les allégories des Arts sont des joyaux plus précieux encore.

Ce sujet des Bacchanales, qui devait fournir à l'Italie du XVIIe et du XVIIIe siècle de si succulentes fantaisies, fut l'objet d'un album remarquable : *Recueil de diverses Bacchanales de Poussin, Chapron, Dorigny*, où apparaît surtout la verve large, incorrecte et grasse de N. Chapron (1599-?).

VI. — On sait que nombreux furent les artistes français établis à Rome dans la première partie du XVIIe siècle. Poussin et Claude Lorrain, la gloire de notre école, vécurent loin de la France et nous n'aurions pas le droit de les revendiquer, s'ils n'avaient, en présence d'une nature, d'une société et d'une tradition d'art étrangères, sauvegardé leur tempérament national.

Poussin n'a pas, lui-même, gravé, mais il a immédiatement suscité une pléiade d'interprètes. Le premier en date et, sans contestation, le plus fidèle fut Jean Pesne (1623 ?-1700). Contemporain du maître, attiré vers lui par une affinité de tempérament, Jean Pesne, qui consacra à Poussin la meilleure partie de son activité, eut, de cette pensée repliée et hautaine, une intelligence complète. Les procédés dont il se servit ont quelque chose de paradoxal : la pointe joue le plus grand rôle et c'est un travail peiné, sale, sans méthode apparente, mais les estampes fatiguées et moroses ont gardé l'âme dont, par la suite, les burins les plus savants n'ont pas su fixer une parcelle. Exemptes de toute correction extérieure, elles attestent jusqu'à quel point l'auteur des *Sept sacrements* et du *Testament d'Eudamidas* fut éloigné de l'académisme.

Beau-frère et admirateur enthousiaste de Poussin, le Guaspre (1613 ?-1675) a tracé à l'eau-forte quelques paysages historiques ; des grands arbres les dominent, ils sont animés de petits personnages indéterminés, les horizons sont très légèrement indiqués ; on a dit, et l'éloge paraît un peu fort, que Poussin, s'il eût gravé, n'aurait pas procédé autrement. De Francisque Millet (1643 ?-1680) on connaît trois paysages mordus sans délicatesse.

D'une inspiration bien différente, beaucoup moins affranchies des exem-

ples italiens, sont les eaux-fortes de Jacques Courtois, le Bourguignon



Fig. 80. — Claude Lorrain. Le bouvier (R. D. 8) (légèrement réduit).

(1621-1676). Brodées sur un thème unique, elles représentent toutes des engagements de cavalerie ; elles sont d'ailleurs très variées, très animées,

distribuées avec une grande sûreté, d'une vérité saisissante, ainsi *les Blessés secourus* où l'on voit une plaine couverte de chevaux morts [R. D. 10].

Cependant le divin Claude traînait à travers la campagne romaine ses puissantes et solitaires rêveries. Claude Lorrain (1600-1682) n'a gravé que par boutades ; son œuvre comprend une vingtaine de pièces, encore peut-on en distraire une série, *I fuocchi*, souvenirs d'une fête romaine, véritable travail de circonstance, très largement traité, mais d'une portée médiocre. Restent douze pages librement conçues qui, vivifiées par le souffle du génie, suffisent à ranger leur auteur parmi les maîtres de l'eau-forte. L'inspiration et la facture en sont extrêmement variées.

Voici un morceau, l'*Abreuvoir* [R. D. 4], tracé brutalement d'une grosse pointe hâtive, véritable croquis à la plume, d'un relief, d'une luminosité extraordinaire. Ici ce sont des griffonnages : les traits légers se pressent, se croisent, couvrent l'estampe d'un réseau gris où l'on distingue confusément des chèvres qui sautent ; nous sommes dans les bois épais dont Virgile aimait la pénombre fraîche [R. D. 27]. Le sentiment virgilien, la communion avec la nature s'expriment dans ces arbres décoratifs qui, deux siècles plus tard, souriront à Corot [R. D. 25]. A présent, ce sont des horizons plus larges : Claude a longtemps calculé l'harmonie du site dans lequel il a placé les *Bergers conversants* [R. D. 21]. La suite des états de cette pièce nous initie aux tâtonnements et à la marche intime du génie.

Le *Bouvier* [R. D. 8] est, peut-être, le plus parfait parmi de si rares morceaux (fig. 80). C'est le même recueillement, la même émotion silencieuse, le même et délicieux paganisme. C'est de plus la composition lumineuse la plus savante. Le ciel, traité avec une légèreté raffinée, a une valeur propre, une richesse que nul n'a surpassées et les horizons se perdent dans une irradiation que l'ombre des premiers plans exaspère.

D'autres compositions, d'un métier non moins admirable, ressemblent davantage aux œuvres peintes caractéristiques du maître : *Naufrage* [R. D. 5], *Naufrage à la tour* [R. D. 7], Vues de *Ports* [R. D. 11 et 12] ; elles offrent l'agencement équilibré des masses, elles attribuent à la lumière le rôle essentiel auxquels les tableaux nous ont familiarisés. Mais si le miracle d'art est grand sur la toile, il est plus prestigieux encore lorsqu'il se réalise sur une feuille de papier, sans le secours des couleurs. Le *Lever du soleil* [R. D. 15] est aussi éclatant que dans le célèbre tableau du Louvre. Claude a conçu ces chefs-d'œuvre autour des années 1630 et 1634 ; trente ans plus tard, vers 1663, il a encore gravé deux ou trois pièces, sans retrouver le même bonheur.

VII. — Avec la seconde partie du XVII[e] siècle, l'allure de l'art français se modifie. Les peintres cessent de graver eux-mêmes. L'eau-forte est délaissée[1]. Les graveurs professionnels emploient surtout le burin, dont le caractère plus solennel et la régularité conviennent mieux au ton de la Cour. Le Roi étend sur eux sa protection : par l'édit de Saint-Jean-de-Luz, en 1660, il déclare « libéral » l'art des graveurs et leur permet de l'exercer, sans se soumettre aux maîtrises ni s'assujétir « à d'autres lois qu'à celles de leur génie ». Les amateurs et les collectionneurs se multiplient autour de l'abbé de Marolles et de J.-L. de Béringhen[2] et La Bruyère se moque de leurs manies[3]. Bientôt, en 1667, un atelier de gravure s'ouvre aux Gobelins, sous l'autorité de Le Brun et la direction de Sébastien Leclerc. Le *Cabinet du Roi*, destiné à devenir notre chalcographie du Louvre, commande des travaux importants comme les *Batailles d'Alexandre* et encourage d'ailleurs uniquement la gravure de reproduction. Le temps est passé des œuvres de recueillement ou de fantaisie ; c'est l'heure des pages brillantes et correctes. Louis XIV et les courtisans se mirent dans les images de Nanteuil et d'Edelinck.

Au XVI[e] siècle, la vogue des portraits aux crayons avait, sans doute, détourné les premiers graveurs sur cuivre d'un genre où leur infériorité aurait été trop sensible. Quelques portraits de Woeriot ou de René Boyvin soutiennent mal le voisinage des chefs-d'œuvre des Clouet et des Dumonstiers. A la fin du siècle, les graveurs s'enhardirent : Jean Rabel de Beauvais publia de petits portraits d'une facture sèche ; Jacques de Fornazeris qui, très probablement, dissimulait sous ce nom cavalier celui plus roturier de Fournier, ferma le siècle avec un très remarquable portrait équestre de Henry IV (1600) et signa, au début du siècle nouveau, d'autres morceaux intéressants[4].

Tandis qu'à la même époque l'eau-forte se nourrissait de l'Italie, nos premiers portraitistes reçurent des Flandres leurs leçons[5], et cette influence septentrionale persista à travers le XVII[e] siècle tout entier.

[1] Cependant le dessinateur Raymond La Fage (1650-1684), a aussi quelques [illegible] santes et Joseph Parrocel (1648-1704), le peintre de batailles, s'est montré dans [illegible] du Bourguignon, particulièrement dans le *Champ de bataille [illegible] Seneff* (R.-D. 88) et [illegible] *de Cassel* (R.-D. 89). Dans les *Mystères de la vie de Jésus-Christ* [illegible] sous l'inspiration [illegible] de Rembrandt, déploie une imagination [illegible].

[2] L'abbé de Marolles (1600-1681) constitua à partir de 1644 une collection [illegible] pour la Bibliothèque du roi en 1667. — J.-L. de Beringhen (1651-172[illegible]) [illegible] général des ponts et chaussées, légua sa collection au Roi.

[3] *Les Caractères. De la mode*, portrait de [illegible].

[4] On peut citer encore Granthomme [illegible], auteur d'un portrait de *Henri III* (1588).

Tour à tour des praticiens tels que Crispin de Passe, les élèves de Rubens et Van Dyck, agirent sur le portrait français [1].

Thomas de Leu (1560?-1612?), le maître le plus marquant de la période de formation, avait copié Gilles Sadeler, Crispin de Passe, Wierix, Corn. Cort : portraitiste fécond, habile à souligner le type individuel, il a animé d'une vie durable de petites effigies délicates : fort inégal au reste, il faut l'admirer sur ses meilleures inspirations, le portrait de *Pierre Ayrail* par exemple, ou celui de Louis XIII enfant. Les portraits nombreux et sans éclat de Léonard Gaultier ont une allure analogue

Quelques années s'écoulent : Goltzius vient d'achever sa carrière, la virtuosité est à l'ordre du jour. Michel Lasne (1595-1667) qui, un instant a travaillé pour Rubens [2], applique une maîtrise formelle et fatigante à de grands morceaux de bravoure. Des encadrements exubérants, souvent de mauvais goût, lions couchés, figures allégoriques, blasons, entourent le portrait, au risque de l'éclipser. Malgré cet apparat, il arrive que la physionomie soit de médiocre intérêt : il en est aussi d'intéressantes, tels le *duc d'Épernon* d'après Mignard, ou *Louis XIII* couronné. Nous leur préférons, parce que plus simple et plus sentie, la petite effigie de *Callot* (1629). A la fin de sa carrière, Michel Lasne subit l'ascendant de son émule Claude Mellan.

Claude Mellan (1598-1688) artiste supérieurement doué, eut le tort de cultiver le tour de force et de chercher l'originalité par la singularité d'un procédé technique. Il emprunta à Goltzius l'usage des longues tailles parallèles, mais il le poussa jusqu'à l'extrême rigueur, refusant de les croiser jamais ou de les accompagner de tout autre travail. Une *Sainte Face* qu'il grava d'une seule taille poursuivie en spirale, modelant les chairs et dessinant les traits par des différences d'épaisseur, a conquis la célébrité d'un paradoxe Les portraits de Mellan doivent à son système, un aspect très clair, une grande légèreté. Lorsque l'on parvient à s'abstraire de l'examen du procédé, ce qui malheureusement est assez malaisé, on se trouve en présence de physionomies très vivement senties et très exactement rendues Ainsi les effigies de *Pierre Camus* ou de *Peiresc* (fig. 81).

Mellan a exercé une influence technique considérable sur tout le XVIIe siècle français. Tout près de lui, Pierre, Daret se ressent de son

[1] Quelques flamands vécurent en France, tels van Meerlen et van Lochom, tous deux portraitistes assez médiocres.

[2] Liv. I, chap. III, p. 106.

voisinage. Il agit fortement sur les maîtres de moindre envergure, dont le nombre se multiplie et dont on ne saurait songer à citer même les noms.

Les portraitistes que nous venons d'évoquer ont très rarement tra-

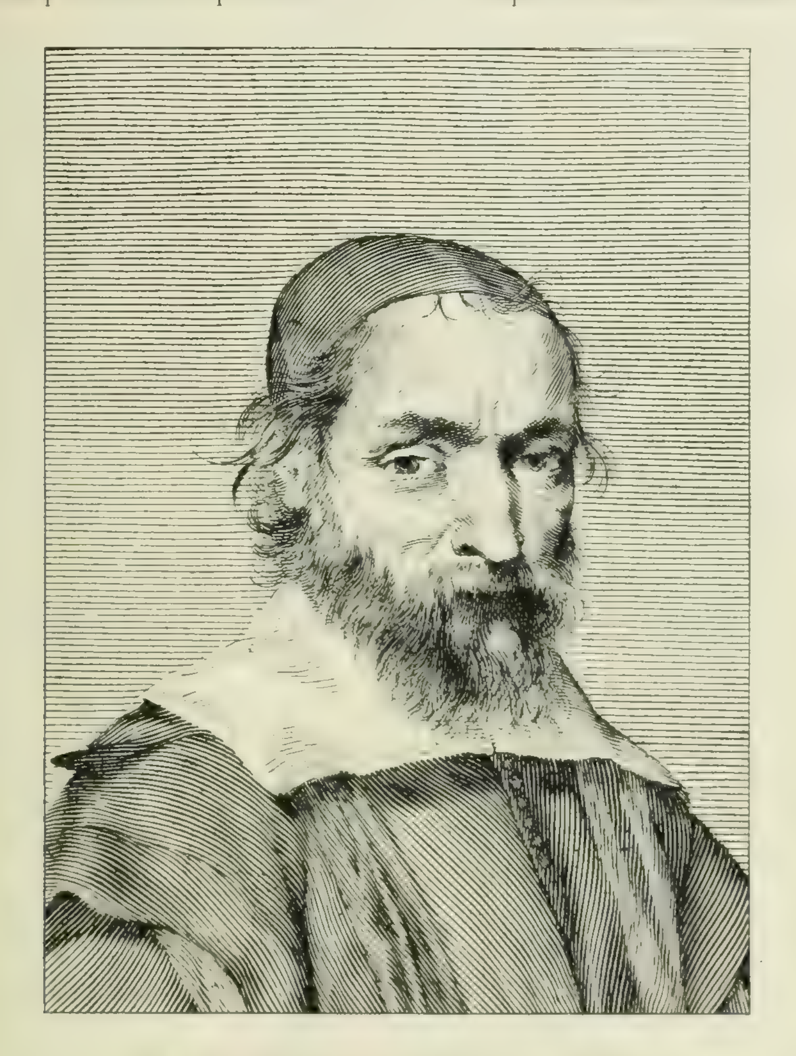


Fig. 81. — Cl. Mellan. Portrait de Peiresc (fragment).

vaillé d'après leurs propres dessins : ils ont copié des crayons, plus rarement, des peintures ; tout leur mérite réside dans l'intelligence de leur interprétation. Jean Morin (1600-1666) leur ressemble en ce point, il est vrai qu'il a su mieux choisir ses modèles, ayant le plus souvent transcrit Philippe de Champagne et quelquefois Van Dyck. Son originalité, très

apparente, réside en ce que, parmi tant de burinistes déterminés, seul, il a fait une large place à l'eau-forte. Toutes différences observées, il est, un peu, en face de ses contemporains, comme Suyderhoef auprès de Visscher. Il use pour les étoffes, pour les fonds, de traits fins, pressés, à picots. Les chairs sont presque exclusivement modelées à l'aide de points, et il obtient un grenu moelleux analogue à celui que par la suite ont donné le pointillé ou la lithographie.

Dans leur cadre très simple, avec leur éclat très discret, les portraits de Morin ont une délicatesse et une tenue « janséniste » un accent de sincérité et d'intimité qui sont dès lors et resteront, dans le siècle entier, des qualités exceptionnelles. Le *Cardinal de Retz*, l'*Imprimeur Vitré* (fig. 82), *Saint-Cyran*, d'après Philippe de Champagne, *Marguerite Lemon*, d'après Van Dyck sont parmi les meilleurs morceaux d'une galerie dont aucune page n'est dépourvue d'intérêt[1]. Richelieu et Mazarin y figurent. Les deux cardinaux ont été beaucoup gravés. Les artistes s'empressaient à solliciter ou à mériter une protection, et les courtisans, sans doute aussi, à acheter leurs images. Louis XIII, on ne s'en étonnera pas, et Louis XIV enfant furent moins bien partagés.

La gloire de Robert Nanteuil est d'avoir, à l'aube du règne personnel de Louis XIV, dégagé et fixé le style de portrait le plus convenable à l'esprit du gouvernement nouveau. Nanteuil était né à Reims en 1626 ; tout en poursuivant des études littéraires, il s'adonnait avec passion au dessin et grava lui-même sa thèse de philosophie en 1645. Il s'était fait par son talent et par quelques vers faciles une réputation locale de bel esprit, lorsque, au lendemain même de son mariage, une intrigue et la peur d'un scandale l'obligèrent à se réfugier à Paris. Il y vécut d'abord en faisant quelques portraits aux crayons ; peu à peu son talent fut reconnu, il acquit la notoriété, la faveur royale et nommé « dessinateur du cabinet », il occupa à ce titre un atelier aux Gobelins. Très recherché pour son esprit, fréquentant les salons et les ruelles, il menait une existence fort dissipée, gaspillait l'argent gagné facilement et mourut pauvre, en 1678.

Nanteuil n'est pas arrivé du premier coup à sa manière définitive. Les premiers portraits, autour de 1650, s'inspirent des données courantes, doivent à Mellan, à d'autres : le dessin en est timide, la facture indécise, l'aspect est gris. Dès 1655, un progrès se marque. Le portrait de *Chapelain* annonce la maîtrise, ceux de *Mazarin* (1655-1656) indiquent encore

[1] Morin a gravé quelques paysages d'après Poelenburg, Claude Lorrain, etc.



Fig. 82. — Morin. L'imprimeur Vitré, d'après Philippe de Champaigne.

de l'incertitude : en 1660 l'artiste est en pleine possession de ses moyens. Comme s'il voulait faire oublier ses erreurs anciennes, il reprend ses premières œuvres, les refait et les métamorphose. Il souligne ainsi le terrain parcouru. Rien de plus intéressant que de comparer les portraits du *Duc de Bouillon* (1649), de l'*Archevêque de Tours* (1651) ou du *Marquis de Maisons* (1653) avec leurs effigies reprises en 1661 ou 1662. Comment s'est accomplie l'évolution ? Il est certain que Nanteuil, qui a presque toujours gravé sur ses propres dessins, était plus maître de son art, plus capable de progrès que ses rivaux, praticiens purs. Il s'est pénétré très intimement de l'esprit, des aspirations de cette société qui le choyait, l'a, certes, mieux comprise que s'il avait vécu confiné dans son atelier. Il a, au reste, adapté à ces tendances les enseignements des graveurs flamands, Vorsterman et Paul Pontius : il leur a pris leur assurance, la variété de leurs procédés, la richesse de leur style, en y ajoutant les qualités de l' « honnête homme » de son temps : la mesure, l'aisance, la dignité et la distinction[1].

Un portrait de Nanteuil est une merveille (fig. 83) ; la perfection technique ne s'en accuse pas, rien ne s'impose au regard et ne sollicite l'applaudissement : mais, pour obtenir ce rendu, ce moelleux qui paraissent avoir si peu coûté, l'artiste a employé les procédés les plus variés, invoquant, tour à tour, toutes les recettes que la science de son temps pouvait lui suggérer. Les étoffes ont leurs plis et leur éclat spécifiques, les dentelles se chiffonnent, les chairs ont une morbidezza. Le développement est juste et approprié. La composition n'offre ni imprévu, ni recherche ; dans une bordure ordinairement ovale, d'une élégante simplicité, apparaissent la figure, prise, presque toujours de trois quarts, et le buste. Attitude uniforme pour des personnages qu'une présentation originale effaroucherait comme une excentricité. Ces personnages s'offrent à nous tels qu'ils désirent être vus, sans morgue et sans abandon. Écrivains de génie, ministres, grands seigneurs, ils masquent, comme le roi lui-même, leurs passions, leur originalité sous un même sourire d'apparât. Nul accent, nul mordant dans leurs physionomies, un vernis de politesse qui nous tient à distance et interdit l'intimité. Il faut les deviner. A travers les effigies successives de *Colbert* on note le sourire qui s'altère, la figure qui se décompose, les traits tirés, et l'on sent l'homme usé par le labeur sans résultat et par l'ingratitude royale.

Louis XIV n'a pas posé moins de onze fois devant Nanteuil, qui n'a

[1] Pareille évolution se remarque, sans doute sous l'influence de Nanteuil, chez ses contemporains J. Frosne et R. Lochon.

jamais recommencé son portrait sans une étude très serrée, et l'on s'ex-



Fig. 83. — Nanteuil. Portrait d'Honoré Courtin (très réduit).

plique mal la prédilection du prince pour l'artiste, car pas une de ces effigies n'a de réelle grandeur; l'œil est dur, l'expression sans véri-

table noblesse. Nanteuil est bien plus à son aise quand il s'agit d'un personnage tout en façade, d'un fils de famille comme l'abbé *Jacques Nicolas Colbert*, comme le *Dauphin* lui-même.

On se lasse assez vite, quand on parcourt cette galerie d'une égale et monotone perfection ; il faut se souvenir de l'admiration qu'elle provoqua parmi les contemporains, des éloges prodigués par Boileau et y chercher, plus encore qu'une satisfaction esthétique, une leçon, très parlante, d'histoire.

Antoine Masson (1636-1700) dont le métier, très recherché, est moins personnel et moins sûr, dont le talent est inégal, a trouvé parfois des accents plus pénétrants que Nanteuil. Il a gravé tantôt sur ses propres dessins, tantôt d'après Mignard et nous citerons dans le premier groupe les portraits de *Lefebvre d'Ormesson*, de *Lamoignon*, dans le second, surtout celui d'*Anne d'Autriche* où il a dépensé toute son habileté, qui était grande. François de Poilly (1622-1693), qui s'illustra dans le même temps, avait reçu les leçons de Pierre Daret et séjourné six à sept ans à Rome. Sa facture était moins affinée et plus forte[1]. Les portraits de *Fabert*, de *Fermat*, de *Mazarin* (1660) d'après Mignard et plus encore celui de *Fouquet* attestent l'influence qu'il eut sur le grand émule et successeur de Nanteuil, Gérard Edelinck (1640-1707).

Edelinck, à la différence des artistes précédents, n'a jamais dessiné lui-même les portraits qu'il gravait, il n'est donc qu'un interprète ou un praticien, mais c'est un praticien de génie. Sa main est d'une légèreté extraordinaire ; bien qu'il se serve du burin pur, il évite presque constamment l'éclat métallique et obtient parfois une douceur presque immatérielle. Il a une rare souplesse, accommode sa manière aux peintres qui le guident et, selon qu'il s'appuie sur Philippe de Champagne, sur Rigaud, sur Largillière ou sur Coypel, il se fait grave, solennel ou séduisant. Parfois il a le moelleux de Nanteuil, parfois il pousse son travail et rivalise par le burin avec la manière noire, désireux de montrer, sans doute, l'inutilité d'un procédé mécanique, ainsi dans le portrait de *P. de Montarsis*. Moins uniquement courtisan que Nanteuil, il l'emporte franchement sur lui par la fermeté de son travail et la pénétration de son esprit. Chez lui point de monotonie, nulle fadeur. Il regarde ses modèles à fond[2]

[1] Poilly a été aussi un très habile traducteur : le *Mariage mystique*, d'après Mignard, la *Nativité*, d'après Le Guide, la *Vierge au diadème*, d'après Raphaël, sont des morceaux très sûrs.

[2] Citons, presque au hasard, les portraits de *Daniel Huet* (1686), de *Huyghens*, de *Parent*, d'après Tortebat, de *Le Brun*, d'après Largillière, du musicien *Mouton*, d'après de Troy; le portrait de *La Faye*, d'après Coypel, dans un décor allégorique délicieux.

(fig. 84). Nul n'a rendu aussi bien que lui la grandeur de Louis XIV.

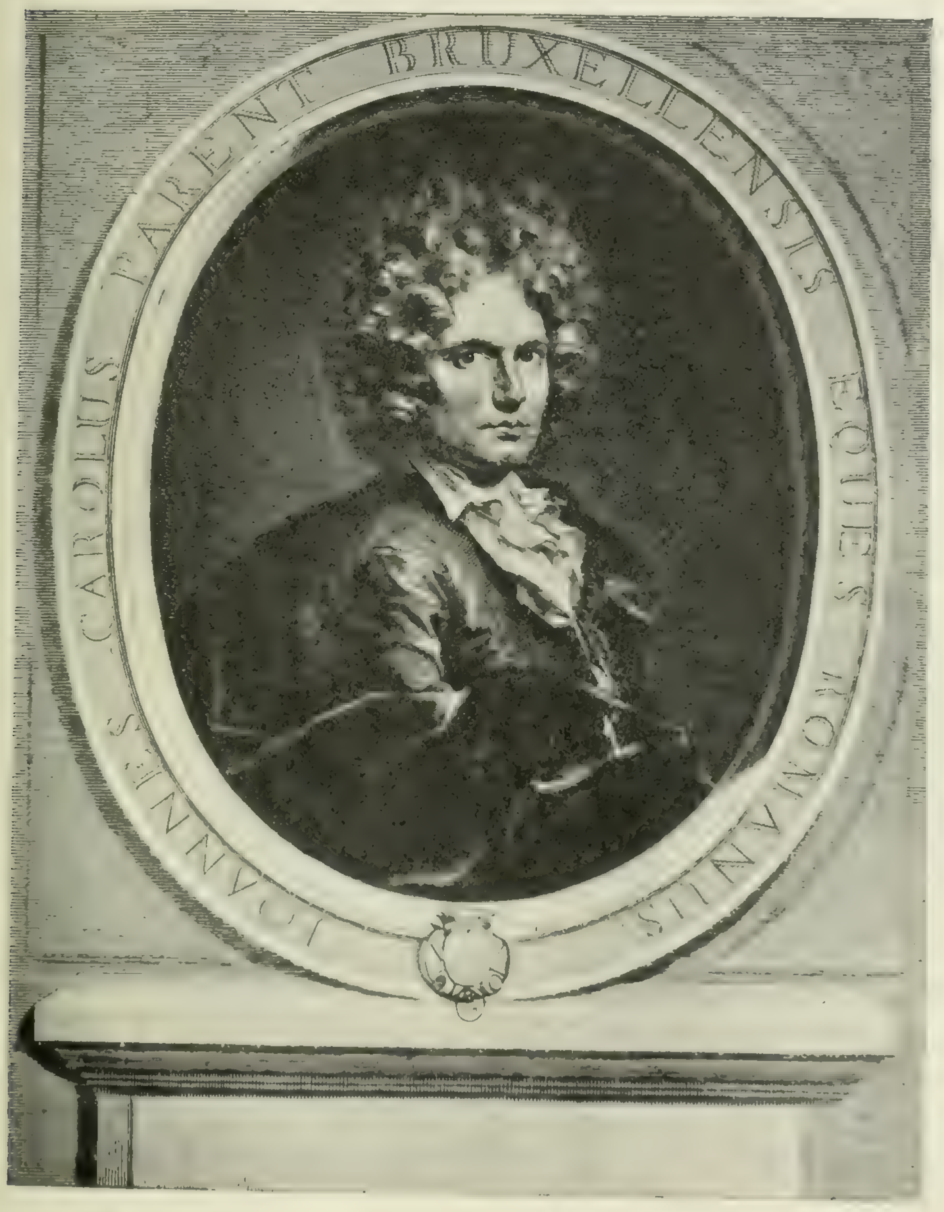


Fig. 84. — Edelinck. Portrait de J.-C. Parent, d'après [illegible] Parent, d'après [illegible]

Nombreux furent les artistes qui, autour de Nanteuil et d'Edelinck, traitèrent avec succès un genre lucratif, qui avait la vogue. Il ne paraît

point nécessaire de les nommer. Ils forment tous une même famille et se recommandent par des mérites analogues. Leurs portraits sont souvent médiocres, parfois excellents, très rarement personnels.

VIII. — En même temps que portraitistes, Nanteuil et Edelinck furent d'excellents traducteurs. Ils secondèrent ainsi les vues de Le Brun, qui ne voyait dans la gravure qu'un procédé pour reproduire les chefs-d'œuvre des maîtres et ses compositions propres. Nous pouvons déplorer l'étroitesse de ces vues et leur influence durable. Il faut, du moins, reconnaître que ces traductions furent utiles et qu'elles sont demeurées remarquables. Sans comparer ceux qui les ont exécutées avec les artistes créateurs, il convient de reconnaître leur mérite. Le burin d'Edelinck quand il copie la *Sainte Famille* de Raphaël, les statues de Versailles ou les médailles frappées en l'honneur de Louis XIV, a une fermeté, une légèreté, une souplesse intelligente indéniables.

Sans répéter les éloges dithyrambiques que l'on a souvent adressés à Gérard Audran, tout en avouant même qu'à nos yeux une eau-forte originale a plus de prix que tout son œuvre, nous ne déprécions pas son talent. Gérard Audran (1640-1703) dans son chef-d'œuvre, les *Batailles d'Alexandre* (fig. 85) d'après Le Brun, comme dans le reste de sa production, a adopté une manière brève, expéditive qui demande une très grande habileté, un coup d'œil très juste. Il se soucie moins du détail que de l'impression totale : une préparation à l'eau-forte, des tailles espacées lui suffisent : l'estampe garde un aspect léger, les blancs y dominent. On dirait qu'il ne s'exagère pas l'importance de son intervention et qu'il s'efface devant ses modèles. On nous fera grâce de l'énumération des noms de ses émules et de ses élèves, qui furent très nombreux.

Bien que le XVIIe siècle ait publié beaucoup de livres illustrés et un plus grand nombre encore de livres avec frontispices, et bien que le dessin en ait été souvent demandé à d'illustres peintres[1], l'illustration ne joue, en somme, qu'un rôle secondaire dans l'art du siècle. De semblables travaux ont été souvent bâclés par des artistes pressés de produire. En feuilletant un de ces œuvres volumineux et médiocres, on peut, tout au moins, se rendre compte des applications variées qu'un habile homme savait trouver de ses talents. Prenons par exemple François Chauveau (1620-1676). C'était un dessinateur fort habile, quelquefois excellent. Il

[1] Le frontispice des *Jardins* de Rapin par François de Poilly, sur un dessin de Le Brun, est une charmante pièce.

avait dessiné le célèbre *Mazarin dans son cabinet* que grava Nanteuil (1659). Mais, très à la mode, il ne sut pas résister aux commandes et gâta sa main. Accablé de travail, d'une imagination très facile, il gravait une partie de ses compositions et occupait pour les autres toute une armée



Fig. 85. — G. Audran. Entrée d'Alexandre à Babylone, d'après Le Brun (R. D. 60) (fragment).

de burinistes. Il a illustré la *Jérusalem délivrée*, le *Virgile* de Marolles (1649), *Alaric*, le *Grand Cyrus*, les *Fables* de La Fontaine, le *Clovis* de Desmarets, l'*Histoire de France par tableaux*, et de ces vignettes régulières, d'une exécution froide, il n'en est pas une qui fasse vraiment plaisir. Il a composé un grand nombre de frontispices pour les *Œuvres* de Molière par exemple (1666). Plus curieux sont les titres ornés, les

décors d'angle dont on aimait alors accompagner les cartes géographiques, mode que l'on peut regretter. Chauveau y a déployé un remarquable goût de décoration.

Pour un artiste besogneux l'article de piété offrait alors des ressources inépuisables. La religiosité matérielle que les Jésuites avaient propagée depuis le règne de Henri IV, avait besoin d'images et les marchands établis pour la plupart rue Saint-Jacques, vivaient, avant tout, de la clientèle dévote Chauveau a illustré les *Evangiles*, la *Perpétuelle Croix*, le *Glaire perpétuel*; il a gravé, d'après Le Sueur, la *Vie de saint Bruno*, il a surtout multiplié les images, images avec oraisons, antiennes, indulgences; pièces minuscules que l'on garde dans un missel, pièces plus grandes que l'on glisse dans les évangiles, grands placards que l'on append aux murs, tel ce Paradis dont les saints désignés par des numéros correspondant à une liste imprimée, planent au-dessus des bienheureux, tandis qu'au bas de l'estampe, l'enfer laisse voir dans ses flammes Luther, Calvin et Pélage [1].

D'autres travaux nous ramènent à l'art véritable. C'était alors l'usage pour les candidats aux doctorats en théologie, en droit, en philosophie, de faire imprimer leurs positions de thèse sur une grande feuille in-folio couverte d'une composition allégorique gravée au burin. Les meilleurs artistes ne dédaignèrent pas de semblables commandes. Robert Nanteuil, François de Poilly [2] gravèrent des thèses, ainsi que Chauveau. Edelinck se fit recevoir à l'Académie royale en 1677 sur la présentation d'une thèse dont Le Brun avait fourni le dessin. L'esprit du siècle favorisait ces compositions toutes d'apparat, où la banalité du prétexte disparaissait derrière la magnificence du décor.

Par une mode très voisine on édita à cette époque des grands almanachs d'une disposition analogue : le calendrier y était escorté d'une allégorie souvent consacrée à la gloire du roi. Nicolas Cochin l'ancien en a gravé à l'eau-forte (1650), au burin (1652-1657) de fort remarquables (fig. 86).

Les épisodes de la vie de la cour, les victoires fournissaient encore des ressources. Chauveau publie en 1670 un recueil des *Courses de testes et de bagues faites par le Roi, les princes et les seigneurs de sa Cour en l'an* 1662 : c'est en même temps qu'un important document historique.

[1] La gravure offre sur la mentalité religieuse du XVII[e] siècle d'innombrables documents.

[2] Une surtout, la *Pyramide*, d'après Le Brun — Pierre Daret en a gravé une très belle, d'après Le Sueur.

une des meilleures œuvres de l'artiste. Ainsi que ses émules les plus



Fig. 86. — N. Cochin l'ancien. Almanach pour 1657

illustres, il compose de nombreuses armoiries. Loin de la cour, la vie journalière semble avoir perdu tout intérêt, et parmi des pages incom

brables. Chauveau lui consacre à peine quelques médiocres morceaux. De pièce populaire, humoristique ou satirique, il n'en signe, pour ainsi dire, aucune. Il serait difficile d'en recueillir beaucoup dans toute la seconde partie du siècle. Pourtant Gérard Audran nous a gardé la mémoire de Guillaume de Limoges, chansonnier favori des badauds du Pont-Neuf. Si nous ajoutons enfin que l'on trouve, dans l'œuvre de Chauveau, un billet de faire-part pour une messe et une étiquette pour un chapelier *A l'image Saint-Martin*, on aura l'impression de ce que pouvait être le rôle social de la gravure au XVII[e] siècle.

Il va sans dire qu'à la place de Chauveau, nous aurions pu choisir d'autres personnages typiques : Léonard Gaultier, Pierre Daret ou Michel Lasne avant le règne personnel de Louis XIV, Sébastien Leclerc (1637-1714)[1] ou Nicolas Cochin l'Ancien (1619-?)[2] dont l'activité est parallèle à celle de Chauveau et qui, tous les deux, méritèrent une mention moins brève.

La gravure, enfin, continua à prêter son concours aux architectes et aux ornemanistes. Les relevés de Jean Marot (vers 1625-1670), utiles dès leur apparition, ont pris, pour l'archéologie, un intérêt exceptionnel. Ils nous renseignent sur l'état primitif du Palais-Royal ou du Luxembourg ; ils nous permettent surtout, avec le concours des croquis intelligents d'Israël Silvestre, de reconstituer des monuments entièrement disparus et qui furent caractéristiques de leur époque : les châteaux de Rueil ou de Richelieu. Jean Lepautre (1617-1682)[3], les Berain (fig. 87)[4], Daniel

[1] En feuilletant l'œuvre de Sébastien Leclerc, on trouverait d'innombrables vignettes religieuses, entre autres les *Figures de la Passion*, une *Vie de saint Bruno*, avec des encadrements fastueux et lourds, des scènes de rachat d'esclaves en Alger par les Frères de la Rédemption, un *Élie enlevé dans un char de feu* au milieu d'un paysage qui représente la chute du Niagara : des livres d'*Explication de la messe*, des livres d'*Heures*, des images de piété, — des illustrations : les *Plaideurs* de Racine, l'*Ovide en rondeaux* de Benserade, les *Fables* de La Fontaine, l'*Histoire de l'Empire ottoman* (1675) avec un souci très vif d'exactitude, qui se rencontre aussi dans une *Histoire générale des Antilles*, — une vue des Gobelins et une visite de Colbert aux Gobelins, le Labyrinthe de Versailles, des *Vues des faubourgs de Paris* (1695) — des séries de portraits des astronomes, physiciens, médecins, — des armoiries, des médailles, des planches d'architecture, des cartes géographiques, — des livres pédagogiques : figures d'académie, les *Caractères des Passions* d'après Le Brun, — des pièces de mœurs : les *Divers états et conditions de la vie humaine* et la *Grande destruction de Lustucru par les femmes fortes et vertueuses* (1663).

[2] De Nicolas Cochin, qui fut, à ses heures, un artiste remarquable, à côté d'innombrables pièces de piété, de scènes de l'Ancien Testament, d'une *Tentation de saint Antoine* et d'une *Tour de Babel*, inspirées de Callot, retenons, avec les *Almanachs* que nous avons déjà cités, de belles vues de Sirck et d'Arras et *Les cornettes, guidons et drapeaux pris sur les ennemis en la bataille de Rocroy, portés en cérémonie à Notre-Dame par les Cent Suisses.*

[3] Lepautre a gravé des dessins d'alcôves, de plafonds, d'ornements, etc.

[4] J. Berain (1636 ?-1711) et Jean Berain le jeune (1678-1726).

Marot (1650?-1712?)[1], après avoir fourni les ressources de leur imagination à tous les décorateurs de leur temps, nous conservent les éléments constitutifs du style Louis XIV.

Tel apparaît, dans son ensemble, le développement de la gravure au



Fig. 87. — J. Bérain le jeune. Décoration de la galerie d'Apollon (fragment).

XVII[e] siècle. Des deux phases successives qui le constituent, on dédaignait autrefois trop volontiers la première. Nous avons essayé de dégager, au contraire, ce qu'elle eut de riche, de fécond, de spontané ; mais, en nous débarrassant du respect superstitieux dont furent jadis entourés les artistes disciplinés par Le Brun, nous avons rendu justice à l'élégance, à l'ampleur mesurée de leur style. Il est aisé de faire le procès de la civi-

[1] Jean Marot a publié *Le magnifique château de Richelieu*. — *Le petit œuvre d'architecture*. — *L'architecture française* éditée en 1727 contient aussi des planches de son fils Daniel Marot qui, réfugié après 1685 en Hollande puis en Angleterre, a publié ses *Œuvres* à Amsterdam en 1712.

lisation parmi laquelle ils vécurent ; mais dans ses faiblesses et dans ses gloires, ils l'ont incarnée admirablement[1].

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux indiqués dans la bibliographie générale.

M. de Marolles. *Le livre des peintres et des graveurs*, éd. Duplessis, in-16, Paris, 1872.

Choffard. *Notice historique sur l'art de la gravure en France*, Paris, an XII.

Duplessis. *Histoire de la gravure en France*, in-8°, Paris, 1861.

Bellier de la Chavignerie et Auvray. *Dictionnaire des artistes de l'École française*, in-4°, Paris, 1882-1885.

Catalogues : R. Dumesnil. *Le peintre graveur français*, 1835-1871.

Baudicour. *Le peintre graveur français continué*, 2 vol., in-8° Paris, 1859-61.

Catalogue de la Chalcographie du musée du Louvre, in-8°, Paris, 1881.

I. — Renouvier. *Des origines de la gravure en France*. Gazette des Beaux-Arts, 1er avril 1859.

Thierry Poux. *Premiers monuments de l'imprimerie en France au XVe siècle*. Paris, 1890.

Claudin. *Histoire de l'imprimerie en France au XVe et au XVIe siècles*, 3 vol., in-f°, Paris, 1900-04.

Pingrenon. *Les livres ornés et illustrés en couleur depuis le XVe siècle en France et en Angleterre*, in-8°, Paris, 1902.

Renouvier. *Des portraits d'auteurs dans les livres du XVe siècle*, in-8°, Paris, 1863.

H. Monceaux. *Les Le Rouge de Chablis*, in-8°, Paris, 1896.

N. Rondot. *Les graveurs sur bois et les imprimeurs à Lyon au XVe siècle*, in-8°, Lyon, 1896.

Renouvier. *Des gravures sur bois dans les livres de Simon Vostre*, in-8°, Paris, 1862.

Brunet. *Notice sur les heures gothiques. Manuel du libraire*, t. V, Paris, 1864.

Alfred W. Pollard. *The illustrations in French books of Hours*, 1486-1500. Edimbourg, 1897.

Paul Lacombe. *Livres d'heures imprimés au XVe et au XVIe siècle. Catalogue*, in-4°, Paris, 1907.

II. — Ph. Renouard. *Bibliographie des éditions de Simon de Colines*, in-8°, Paris, 1894.

Renouvier. *Des gravures en bois dans les livres d'Antoine Vérard*, 1485-1512, Paris, 1859.

S. Macfarlane. *Antoine Vérard*, in-4°, Londres, 1900.

Aug. Bernard. *Geoffroy Tory, peintre et graveur*, 2e édit., in-8°, Paris, 1865.

Nat. Rondot. *Bernard Salomon*, in-4°, Lyon, 1897.

G. Duplessis. *Les livres à gravures du XVIe siècle. Les emblèmes d'Alciat*, in-8°, Paris, 1884.

III. — E. J. de la Boullaye. *Études sur la vie et sur l'œuvre de J. Duvet*, in-8°, Paris, 1876.

[1] Sur la manière noire en France au XVIIe siècle, voir livre II, ch. II, p. 269.

Herbet. *Les graveurs de l'Ecole de Fontainebleau*, in-8°. Fontainebleau, 1896-1902.

A. Firmin Didot. *Étude de Jean Cousin, suivie des notices sur Jean Leclerc et Pierre Woeiriot*, in-8°, Paris, 1872

IV. — Champfleury. *Les estampes satiriques pour et contre la Réforme*. Gazette des Beaux-Arts, 1873.

V. — Bruwaert. *Recherches sur Philippe Thomassin*, in-8°, Troyes, 1876

Elise Voïard. *Jacques Callot*, Paris, 1841.

Ed. Méaume. *Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot*, 2 vol., in-8°, Nancy, 1860

Marius Vachon. *Jacques Callot*, in-4°, Paris, 1886.

Bouchot. *Jacques Callot*, in-12, Paris, 1889.

L. Alvin. *Le séjour de J. Callot à Bruxelles*, in-4°, Bruxelles, 1861

Ed. Méaume. *Recherches sur la vie et les ouvrages de Claude Deruet*, in-8°, Nancy, 1853.

A. Bosse. *Le peintre converti aux règles de son art*, in-8°, Paris, 1667

G. Duplessis. *Catalogue de l'œuvre d'Abraham Bosse*, in-8°, Paris, 1859

Antony Valabrègue. *A. Bosse*, in-8°, Paris, 1892

L. E. Faucheux. *Catalogue de l'œuvre d'Israël Silvestre*, in-8°, Paris, 1857

Ch. Ponsonailhes. *Sébastien Bourdon*, in-8°, 1884.

VI. — Dussieux. *Les artistes français à l'étranger*, 3e édit., in-8°, Paris, 1876

A. Bertolotti. *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, in-8°, Mantoue, 1886

A. Andresen. *N. Poussin. Verzeichniss der nach seinen Gemälden gefertigten Kupferstiche*, in-8°, Leipzig, 1863.

Eaux-fortes de Claude Lorrain, reproduites et publiées par Amand Durand, texte par Georges Duplessis, in-f°, Paris, 1876

Raymond Bouyer. *Claude Lorrain*, in-8°, Paris, 1905.

Méaume et Duplessis. *Catalogue des estampes gravées par Claude Lorrain*, in-8°, Paris, 1870

VII. — Duplessis. *Le cabinet du Roi*, in-8°, Paris, 1869.

Clément de Ris. *Les amateurs d'autrefois*, in-8°, Paris, 1877.

Bonnaffé. *Dictionnaire des amateurs français au XVIIe siècle*, in-8°, Paris, 1884.

Duplessis. *De la gravure de portraits en France*, in-8°, Paris, 1875

A. de Montaiglon. *Catalogue raisonné de l'œuvre de Claude Mellan d'Abbeville*, in-8°, Abbeville, 1856

H. Delaborde. *Gérard Edelinck*, in-4°, Paris, 1886

Granger de Surgères. *Les portraits gravés de Richelieu*, in-8°, Nantes, 1889

VIII. — V. Denon. *Notice sur Gérard Audran*, in-4°, Paris, s. d.

G. Duplessis. *Les Audran*, in-4°, Paris, 1892

J. M. Papillon. *Mémoire sur la vie de François Chauveau* (1778, réimpression moderne), in-8°, Paris, 1854.

Ch. A. Jombert. *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Leclerc*, in-8°, Paris, 1774

Ed. Méaume. *Sébastien Leclerc et son œuvre*, in-8°, Paris, 1877

L'œuvre complet de Berain (1649-1711) (reproductions), in-f°, Paris, Quantin, s. d.

H. Destailleur. *Notices sur quelques artistes français, architectes, dessinateurs, graveurs, du XVIe au XVIIIe siècle* (Du Cerceau, Marot, Lepautre, Berain, etc.), in-8°, Paris, 1863

LIVRE II

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

CHAPITRE I

LA GRAVURE EN FRANCE AU XVIIIe SIÈCLE

I. Préventions et engouements. Difficultés de l'étude du XVIIIe siècle. — II. Le portrait gravé. Les graveurs de Rigaud. Les Drevet. Ficquet. A. de Saint-Aubin. — III. Évolution de la technique. Les graveurs de Watteau : Boucher. Laurent Cars. — IV. La gravure originale. Boucher. Fragonard. G. de Saint-Aubin. Loutherbourg. Les Parrocel. — V. Les estampes. — VI. La vignette d'illustration. — VII. Applications multiples de la gravure. — VIII. Éditeurs et amateurs. La vie des artistes. — IX. Procédés nouveaux : la manière de crayon. La manière de pastel. Le lavis. L'aquatinte. — X. La gravure en couleurs. Janinet. Debucourt. — XI. La réaction davidienne et le burin. Wille.



Fig. 88. — Lettre dessinée par Gravelot et gravée par Laurent Cars.

Le XVIIIe siècle, c'est le siècle français[1]. La France règne par son génie, par ses idées, par son luxe, par son goût, sur toute l'Europe. Ses artistes, ses philosophes et ses écrivains rencontrent de Madrid à Saint-Pétersbourg des admirateurs et des élèves. Leur action, cependant, est inverse. Tandis que les philosophes et les conteurs font le procès de leur temps et préparent les révolutions prochaines, les artistes expriment ce que cette société condamnée à disparaître a de délicat, de spirituel, de voluptueux. Ils s'adressent aux puissants du jour, non plus uniquement au Roi et à ses courtisans, mais aussi aux

[1] Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, p. 467.

financiers, aux salons parisiens; ils embellissent des existences raffinées et frivoles, et les graveurs s'associent à cette œuvre.

Ingénieuse à se rendre nécessaire, la gravure multiplie ses applications. Elle ne se préoccupe plus d'idéal ou de perfection, elle ne s'embarrasse pas de recherches esthétiques, elle ne songe qu'à plaire. Elle reproduit des tableaux de maîtres, mais c'est parce qu'ils décorent des appartements princiers; elle fixe les traits des penseurs, mais c'est pour offrir leurs portraits à des amateurs élégants et, quand elle illustre des ouvrages philosophiques, elle les entoure de mondanité.

Une telle attitude a été tour à tour condamnée au nom des principes de la morale et du grand art. Des moralistes austères et les esthéticiens intransigeants vouèrent à l'exécration le XVIIIe siècle. On sait à quels excès de haine ridicule se livraient David et ses sectateurs : sous une formule moins violente, des théoriciens plus récents n'ont pas été plus justes.

A ces préventions aveugles a succédé depuis un excessif engouement. Des éloges hyperboliques sont décernés aux plus minces dessinateurs et, dans le commerce de la curiosité, les plus plates productions atteignent des prix inouis, pourvu qu'elles aient eu l'heur de paraître sous Louis XV. Il est fort heureusement plus aisé de se défendre contre l'excès d'enthousiasme que contre l'inintelligence systématique.

L'étude de la gravure française du XVIIIe siècle offre d'autres difficultés. Autant il est agréable de feuilleter les albums, de regarder les estampes, autant il est malaisé d'établir parmi tant de trésors légers un ordre didactique. Les formes, les procédés ont été extrêmement variés : les mêmes artistes ont abordé tour à tour les genres les plus divers; enfin le nombre des hommes de talent a été prodigieux : il est impossible de leur rendre justice à tous. MM. Portalis et Béraldi en ont catalogué plus de mille; il faut choisir parmi les excellents.

Sans prétendre être complets, nous étudierons successivement le portrait, genre par lequel se marque le mieux la liaison avec le XVIIe siècle, — l'estampe, — la vignette d'illustration, — les applications de la gravure, les procédés nouveaux mis alors en honneur : pointillé, manière de crayon, lavis, gravure en couleurs; nous réserverons la manière noire pour la lier à l'étude de l'école anglaise. Pour maintenir à cet examen un caractère d'unité, nous envisagerons d'abord les artistes dont Watteau, Boucher, Fragonard représentent les tendances essentielles, ceux que le langage courant désigne seuls quand on parle de « XVIIIe siècle », et nous examinerons ensuite la réaction davidienne et ses conséquences.

II. — La mode des portraits gravés persista à travers le XVIIIe siècle et leur nombre même se multiplia[1]. Nanteuil et Edelinck fournissaient des exemples si brillants et des leçons si fortes que, tout d'abord, on se contenta de les imiter. Mais bientôt l'évolution se marque : les peintres ou dessinateurs dont les graveurs s'inspirent ont des styles nouveaux, la technique se modifie ; enfin les modèles eux-mêmes n'ont ni les mêmes caractères, ni les mêmes préoccupations, et l'on passe ainsi par degré de l'in-folio solennel aux familiarités de la silhouette minuscule.

Hyacinthe Rigaud donne, tout d'abord, l'impulsion la plus puissante : c'est d'après ses portraits peints que les graveurs, à l'aube du siècle, font leurs chefs-d'œuvre. Rigaud les habitue à substituer à la dignité sévère prisée par leurs devanciers l'étalage du faste et la complexité d'un décor riche. Dès lors, leur science se dépense à rendre des dentelles, des moires, des velours, à décrire des meubles dorés et des balustrades de marbre. Ils gagnent en pittoresque et perdent en grandeur. Pour le reste, ils sont dignes de leurs aînés et leur ressemblent. Remarquons que parmi leurs clients figurent surtout des prélats, qu'ils gravent rarement des dames et que ce ne sont pas leurs meilleures pages.

Le premier en date et le plus habile est Pierre Drevet (1663-1738) très inégal, très fécond et souvent excellent. On ne saurait songer à énumérer même ceux de ses portraits qui sont dignes d'admiration. Il a dit, d'après Rigaud, le génie de *Boileau* (1706) (R. D. 24), de *Robert de Cotte*, du fondeur *Keller*, la grâce de *Louis XV* enfant, la suffisance majestueuse et vide de *Dangeau* ; plus rarement, il a travaillé d'après Largillière et avec le même bonheur.

Son fils, Pierre Imbert Drevet (1697-1739) doit également à Rigaud son chef-d'œuvre, le *Bossuet*, en pied (1723) où les difficultés techniques accumulées ont été vaincues sans effort apparent et qui pourrait être donné comme le type de l'art du portrait à ce moment. François Chéreau (1680-1729) égale Drevet dans ses meilleurs jours, dans le portrait de *Conrad de Phen à Dehn*, ou de *Polignac*, tous deux d'après Rigaud ; pourtant sa facture est moins libre, plus académique.

Le siècle avance, l'allure du portrait commence à se modifier ; non sans doute pour les personnages princiers et les portraits officiels : ici la vieille formule est bonne et elle continue à recevoir de belles applications : le célèbre portrait d'Auguste III, d'après Rigaud, placé en 1750 par Bale-

[1] Louis XV, Louis XVI, Marie-Antoinette ont été très souvent gravés ; mais le modèle le plus souvent reproduit est Voltaire (Portalis et Béraldi, *Les graveurs du XVIIIe siècle*, II, p. 436).

chou (1719-1764) en tête de la *Galerie de Dresde*, ceux de Wille [1] s'y réfèrent, mais, en face de cet apparat, des pages moins ambitieuses, plus intimes, se produisent. L'évolution se marque bien dans les œuvres de Daullé (1703-1763). Une partie d'entre elles, gravées d'après Rigaud, le portrait du peintre et de sa femme (1742), *Caylus* (1743), ou *Mariette* (1747), d'après Ant. Pesne, *Catherine Mignard* d'après son père (1735),



Fig. 89. — Ficquet. Portrait de Van der Meulen (Ber. 46).

se rattachent aux formules traditionnelles, mais voici que le format se réduit (*Marie-Thérèse Daguesseau*, 1761), et que la technique se fait plus cursive, plus vive d'allure, plus claire : portrait de *Madame Favart* (1754), d'après Van Loo, le *Landgrave de Hesse* d'après Roslin (1761), *Cochin* d'après lui-même (1754).

L'évolution est achevée : Ficquet (1719-1794), lorsqu'il est en verve, trace, avec une miraculeuse légèreté, une délicatesse de touche dont les plus fortes loupes révèlent à peine les finesses, des portraits minuscules et parfaits, présentés dans des compositions allégoriques d'une richesse, d'une convenance, d'un goût infinis. C'est la suite des peintres flamands que domine l'admirable *Van der Meulen* (fig. 89) ; ce sont ces impec-

[1] Voir p. 253.

cables chefs-d'œuvre : *La Mothe-le-Vayer*, *Boileau*, *Bossuet*, *La Fontaine*, *Descartes* surtout, pièces raffinées d'une beauté savoureuse, morceaux accomplis[1].

Tandis que Ficquet élève des monuments impérissables aux morts, Augustin de Saint Aubin (1736-1807) décrit ses contemporains. Ses effigies sont moins réduites que celles de Ficquet, le format en reste pourtant discret : tantôt, selon une formule favorite de Cochin (1715-1788), ce sont des médaillons suspendus par un nœud sur un champ grisâtre ; tantôt ce sont des profils en manière de camées sur fond noir ; très rarement un effort de présentation. A cette indifférence près, tout ici s'oppose au XVIIe siècle : le format qui s'est humanisé, la facture qui est devenue très libre, très légère, surtout claire, empruntant au burin sa sûreté, à l'eau-forte l'affranchissement des procédés conventionnels ; le sens de l'œuvre même, car il ne s'agit plus d'apparat et de masques, mais d'individus. La société, où l'originalité était une faute et qui se courbait sous un rigoureux protocole, n'existe plus qu'en façade. A côté des effigies officielles où se conservent les vieilles formules, on veut des images dans lesquelles se traduise la vie intime et sur lesquelles on puisse lire l'empreinte du talent ou du génie.

Qu'il grave d'après Cochin, d'après un buste de Caffieri, ou sur ses propres dessins, Saint-Aubin s'attache toujours à faire ressortir le côté personnel de ses modèles, *Condorcet*, *Piron* (1776), *Diderot*, *Rameau*, *Franklin*, *Beaumarchais* ou *Amelot*. Déjà cependant apparaît dans ces œuvres le souci de simplicité que développera la période de réaction où Saint-Aubin déroulera la dernière partie de sa carrière. Toute la grâce, la fleur du XVIIIe siècle s'expriment, au contraire, dans quelques portraits de femmes qui donnent à leur auteur une place privilégiée parmi les maîtres qui ont su, d'un art subtil, faire deviner plutôt qu'exprimer, la beauté, l'élégance exquise et la jeunesse. La touchante image posthume de la *Baronne de Rebecque*, *Madame de Montbarey* avec son excentrique coiffure, surtout les deux portraits célèbres sous le nom de la *Baronne* (fig. 90) et la *Marquise* disent, avec l'éloquence d'une apologie, ce qu'une société frivole assurément, pervertie, condamnée, savait présenter par ailleurs de distinction aisée et de charme.

[1] J.-B. de Grateloup (1735-1817), qui ne grava que par distraction et pendant peu d'années, a publié neuf portraits minuscules exécutés d'après un procédé dont il ne divulgua pas le secret. Le *Bossuet* de 1771, d'après Rigaud, est surtout remarquable.



Fig. 90. — Augustin de Saint-Aubin. Portrait de Mme M[illegible] du Crest, marquise de Saint-Aubin, baronne d'And[illegible] [illegible]

III. — Dans l'évolution du portrait, nous avons fait une part à la transformation de la technique. Cette transformation n'est naturellement pas spéciale à un seul genre, elle s'étend à tous : elle peut se résumer en ceci que les estampes sont d'une facture plus alerte, et revêtent une tonalité claire, contrastant avec l'aspect sombre des pages très couvertes de l'âge précédent. L'initiative d'un tel changement n'a pas appartenu aux graveurs, dont le seul mérite a été de se conformer avec souplesse à une ambiance générale. Le goût des décorations blanches, des étoffes claires, leur dictait une allure nouvelle et ils ont été guidés par les peintres. Watteau a exercé sur eux, comme sur tout le siècle, une influence prépondérante.

Les élèves des Audran, habitués à scruter les tableaux de Le Brun, durent se trouver tout d'abord singulièrement surpris et désorientés devant cet art dont le prestige incomparable était obtenu par des moyens si décevants. Les fonds vaporeux, les grandes frondaisons rousses ou diaprées, les personnages campés en quelques coups de pinceau, en un mot cet impressionnisme qui sollicitait la collaboration active de l'œil des spectateurs, c'étaient autant de problèmes imprévus pour le graveur. L'ensemble, par sa fraîcheur lumineuse, réclamait une transcription rapide exécutée d'une main sûre et alerte.

Il fallut tenter l'aventure, puisque le public l'exigeait. Bien qu'il eût produit lui-même quelques eaux-fortes, Watteau n'indiquait guère de direction à ses traducteurs. Boucher fut d'un plus grand secours : chargé par M. de Jullienne de graver un grand nombre des planches du recueil que celui-ci consacrait à la gloire de son ami, Boucher se pénétra intimement de la pensée qu'il voulait rendre : d'une pointe expéditive et décisive, il dit tout ce qu'il fallait dire. Les *Quatre Saisons* (fig. 91), *Pomone*, séduisantes et subtiles, étaient tout un enseignement. Mais, avant tout, les graveurs furent servis par une éducation incomparable, par la possession d'un métier aux inépuisables ressources, par une aptitude traditionnelle à plier leur main aux intentions des peintres.

Au début, il y eut, on le devine, quelque hésitation. Certains artistes se laissèrent entraîner par les habitudes acquises, et Nicolas Tardieu (1674-1749), par exemple, ne semble pas parfaitement à son aise lorsqu'il grave Watteau. Mais bientôt avec Laurent Cars (1702-1771), Pierre Aveline (1697-1760), ou Nicolas Larmessin (1684-1755) la nouvelle technique apparaît fixée.

Interprète attitré de François Lemoisne, Laurent Cars s'était préparé

en transcrivant cette peinture héroïque, emphatique et nacrée, tenue dans



Fig. 91. — Boucher. Le Printemps, d'après Watteau (fragment).

les tonalités claires ou blafardes, à aborder le Maître de Valenciennes. Dans les *Fêtes vénitiennes* (fig. 92), l'*Escorte d'équipages*, la *Diseuse d'aventures*,

il garde, sans en laisser rien évaporer, la poésie légère des originaux. La préparation à l'eau-forte joue un rôle essentiel ; le burin n'apparaît que pour finir et il se garde d'accuser sa présence. Le travail le plus varié, parfois très serré, le plus souvent d'une brièveté voulue, évite d'attirer l'attention et ne décèle ses hardiesses qu'à celui qui l'interroge à la loupe. Presque jamais un trait large d'un noir brutal, mais un réseau d'une trame très fine, sans négligence, sans part aucune laissée au hasard, mais avec un minimum d'écriture[1]. Même maîtrise avec plus de chaleur, peut-être, avec moins de liberté dans les pages signées par Aveline : la *Récréation italienne*, les *Charmes de la vie* et l'*Enseigne de Gersaint*, digne du chef-d'œuvre qu'elle popularise. Larmessin[2] est surtout l'interprète de Lancret, par lequel se continue l'action inaugurée par Watteau[3].

Ainsi la gravure adopte une orientation nouvelle, mais, et c'est là un fait bien digne de remarque, elle ne s'y cantonne pas d'une façon exclusive. Toutes les fois qu'il leur apparaît nécessaire, les artistes retrouvent les traditions anciennes et les manient sans défaillance. Pierre Aveline, lorsqu'il est employé par le dessinateur Massé (1687-1767) à sa grande entreprise de la Galerie de Versailles, exprime avec gravité, avec l'emphase convenable, la pompe de Le Brun. Si nous prenions un de ces praticiens fort habiles, mais sans spontanéité comme le siècle en a fourni tant d'exemples[4], nous le verrions tour à tour, qu'il trace un portrait officiel ou une image intime, qu'il interprète Téniers ou Véronèse, Coypel ou Chardin, qu'il dessine une vignette pour Gravelot ou pour Moreau le Jeune, se métamorphoser en mille avatars divers.

IV. — On pourrait imaginer que l'assouplissement de la technique, la subordination du burin et le retour à l'eau-forte aient favorisé une renaissance de la gravure originale, telle que l'avait connue la première partie du XVII[e] siècle. En effet, il y a eu quelques peintres graveurs mais leur contribution a été assez réduite.

Boucher, à côté des compositions de Watteau, a parfois gravé ses propres dessins, esquisses légères, vives, mais où le désir est souvent marqué de donner l'impression d'un crayon ; l'eau-forte n'y est qu'un moyen et

[1] Laurent Cars a gravé aussi d'excellents portraits d'apparat d'après Rigaud ou van Loo, intimes, d'après Cochin, et *La Camargo*, d'après Lancret.

[2] Comme Laurent Cars, Larmessin a fait de bons portraits.

[3] Parmi les graveurs de Watteau citons encore Benoît II Audran (1700-1772) auteur du beau portrait à l'eau-forte de *Frère Blaise*, d'après de Troy, dont nous donnons une réduction (fig. 95).

[4] Louis Desplaces (1682-1739) par exemple, au moment de la transition des styles.



Fig. 92. — Laurent Cars. Les fêtes vénitiennes, d'après Watteau (fragment).

l'artiste ne s'ingénie pas à en développer les ressources : tels sont les *Sujets d'enfants* Le portrait de Watteau, au contraire, nous ramène à la technique que nous avons définie tout à l'heure et de même l'*Innocence*, cette dernière pièce, malheureusement, terminée par Aveline.

Bien des années plus tard, Fragonard (1732-1806), lorsqu'il courait à travers l'Italie avec l'abbé de Saint-Non, grava avec une désinvolture magistrale de hardis croquis d'après Tiepolo. Dans un bout de paysage, le *Parc*, il fit palpiter l'ombre et la lumière. Quatre pièces voluptueusement achevées, les *Jeux de Satyres* (1763) (fig. 93), ont une perfection rare et un charme exquis ; dans un encadrement de frondaisons riches et capricieuses sont figurés des bas-reliefs de marbre où un ciseau délicat aurait modelé des satyres et des nymphes. Un parfum d'anthologie se dégage de ces bluettes où la fantaisie du XVIIIe siècle et la poésie antique se sont pénétrées. Combien il est déplorable que Fragonard ait aussitôt abandonné un genre où, du premier coup, il avait excellé.

Dans ce groupe restreint et choisi, il convient de réserver une place spéciale à Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780). Ce dessinateur extraordinaire, qui jouissait pour lui-même de son art et songeait à peine à ses contemporains, a gravé quelques eaux-fortes dont les épreuves sont rarissimes et dont l'effet tranche parmi l'ambiance où elles se sont produites. Mordues sans ménagement, tirées sans précaution, elles n'ont rien de cette propreté, de ce fini que l'on prisait tant alors et que l'on ne craignait pas de conquérir parfois au prix de la sécheresse. Elles en ont pour nous une plus grande, une plus rare saveur. L'une d'elles, la *Bibliothèque des Avocats*, avec sa vaporeuse allégorie, son jeu ingénieux de lumières, était peut-être destinée à une illustration, les autres, les *Nouvellistes*, les deux vues des Tuileries (1760), le *Charlatan du Pont Neuf* sont des notes intimes et c'est aussi un croquis tout personnel que la *Vue du Salon en l'année 1753* (fig. 94), page unique dans le XVIIIe siècle français et dont les Goncourt, avec leur verve généreuse, ont célébré le mérite.

En glanant de côté et d'autre, que trouverons-nous encore? Une suite curieuse du maître de Watteau, Gillot (1673-1722) la *Vie de Notre-Seigneur Jésus* dessinée et gravée par lui en soixante feuilles rapides, très libres, incorrectes; de Ch. Natoire (1700-1778) quelques essais qui nous ramènent pour la facture au temps de Simon Vouet et des *Saisons*, figurées par des jeux d'enfants, charmantes avant l'intervention du burin de P. Aveline.

J.-B. Pierre (1713-1789), admiré en son temps, aujourd'hui complète-

ment oublié, avait touché une quarantaine d'eaux-fortes. Le plus grand

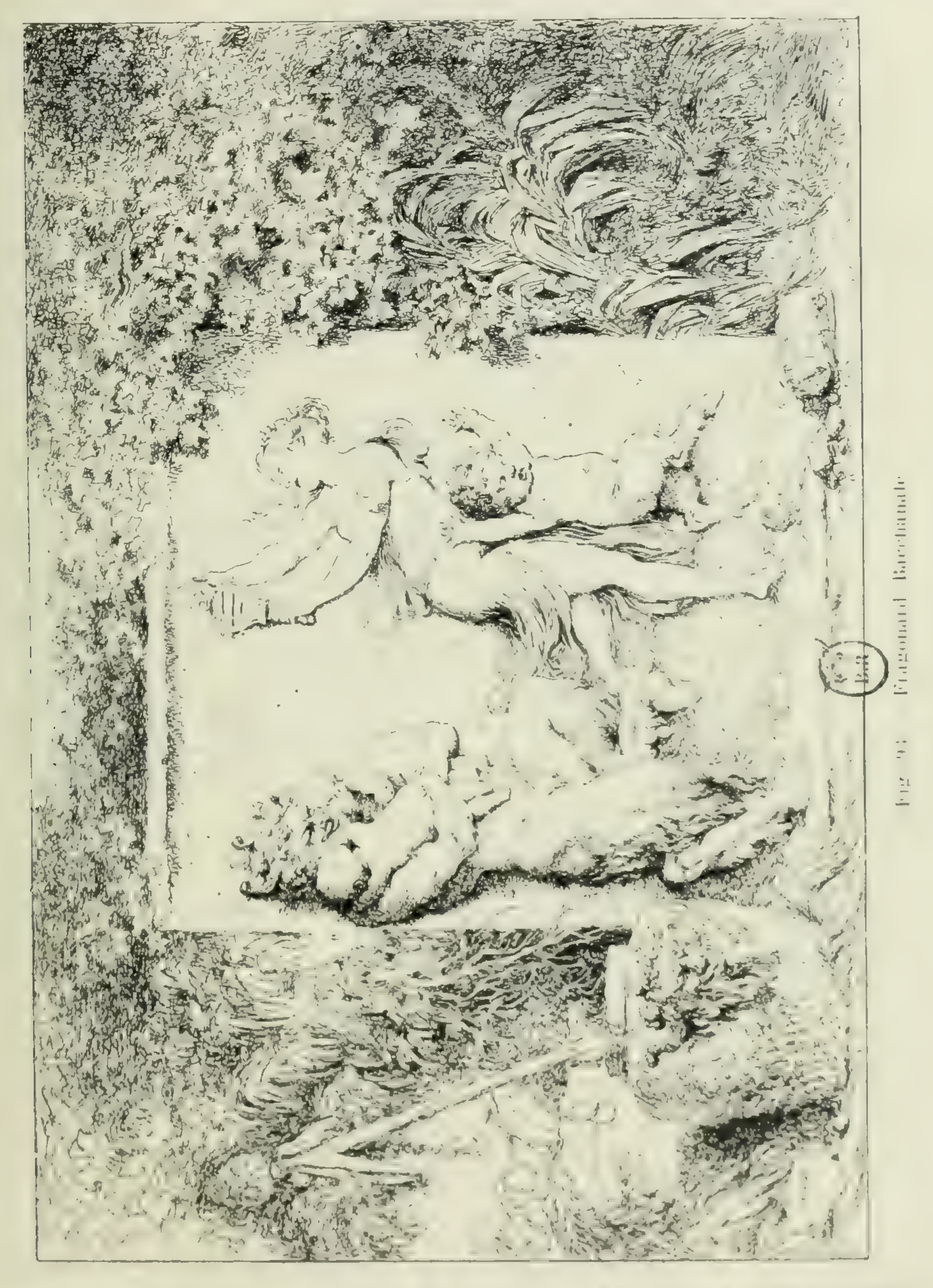


Fig. 93. — Fragonard. Bacchanale.

nombre est de médiocre intérêt : à peine regardera-t-on les *Figures du bas peuple de Rome* (1756) ; mais la *Mascarade chinoise* faite par les élèves

de l'école de Rome en 1735 est un croquis dont l'importance ne réside pas uniquement dans le sujet, et le *Marché de village*, avec ses réminiscences de Callot et de la Hollande est d'une jolie fantaisie.

Si Loutherbourg (1740-1812) manquait évidemment de conviction, il n'en était pas moins d'une étonnante habileté. Berchem ou Karel du Jardin ont présidé à la *Tranquillité champêtre*, à la *Bonne petite sœur* ; ils ne désavoueraient pas le *Repos du pâtre* et auraient volontiers signé la *Vache et l'ânon*. Que Loutherbourg passe en Angleterre et nous le retrouverons, tout à l'heure, totalement métamorphosé.

J.-J. de Boissieu (1736-1810), artiste lyonnais, a gravé à l'eau-forte d'après nature de nombreuses vues, des paysages, des scènes champêtres.

Enfin Joseph Parrocel semble avoir communiqué sa verve et son feu à ses enfants et neveux, chauffés comme lui par le soleil d'Avignon. Son fils Charles (1688-1752) manie la pointe comme une plume, campe en quelques traits des cavaliers, raconte spirituellement la vie des camps [R. D. 29] et s'avise un jour de pasticher, non sans humour, Rembrandt dans une *Chasse au lion* [R. D. 35]. Son neveu Pierre (1670-1739), après avoir gravé à Rome une grande pièce, *Bacchus et Ariane*, d'après Subleyras, s'amuse à des rêveries païennes et d'une pointe chaude et colorée célèbre *Amphitrite* [R. D. 16], travestit des enfants, ou mène des bacchanales [R. D. 11]. Et J.-F. Parrocel (1704-1781), fils de Pierre, clôt cette prestigieuse dynastie avec une piquante composition, *Les charmes de la musique*, 1770 [P. de B. 3].

Ces badinages, dont l'intérêt est pour nous si grand, tiennent, en somme, peu de place dans la production totale du siècle. Admirés par des cercles restreints d'amis, ils n'ont pas atteint le grand public. Les artistes avaient certes dépouillé les préjugés du siècle précédent, ils n'osaient pas cependant livrer leurs confidences à la foule. Pour la vente il fallait des pièces achevées, habillées, pimpantes sans doute, mais correctes.

Quand une planche avait été ébauchée à l'eau-forte, quand l'artiste y avait donné ce qu'il voulait dire, il semblait nécessaire de reprendre au burin la page spontanée, de l'attifer, de la *terminer*. Aujourd'hui nos sentiments sont changés : sous les travaux habiles et mécaniques qui revêtent tout d'un éclat uniforme, la verve nous paraît étouffée, trop de politesse nous glace. Les préparations à l'eau-forte que l'on regardait comme indignes d'être produites, sont pour nos yeux, les morceaux de beauté. Ce sont là des préférences nouvelles ; le XVIIIe siècle pensait autrement et il a peu pratiqué l'eau-forte originale.

V. — **Mais** il a adoré l'estampe et la vignette. Comme l'invention d'un dessin, l'eau-forte et le burin demandaient des aptitudes différentes, il a pratiqué la division du travail. Il arrive qu'une estampe soit signée d'un

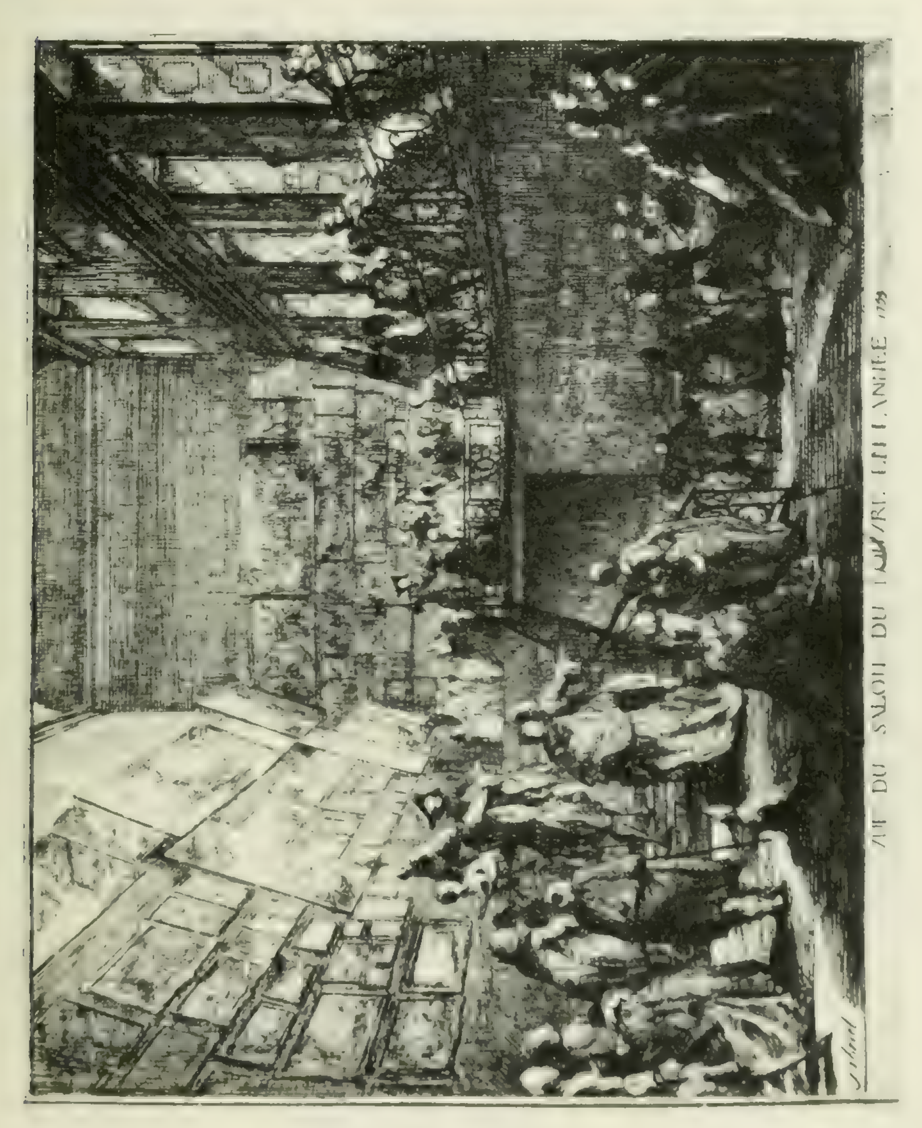


Fig. 94. — Gabriel de Saint-Aubin. Le Salon de 1753.

nom unique, mais, bien souvent, le dessinateur, celui qui a fait la préparation à l'eau-forte et celui qui l'a terminée, sont trois artistes différents. Il devient ainsi impossible d'étudier successivement dessinateurs, aquafortistes et burinistes, sans être perpétuellement ramené aux mêmes œuvres.

D'ailleurs les praticiens habitués à la souplesse et à la subordination ne se distinguent les uns des autres que par une plus ou moins grande habileté professionnelle. Ce sont les dessinateurs qui leur imposent leur style et conduisent l'évolution de la gravure, même lorsqu'ils n'ont jamais eux-mêmes manié la pointe ni le burin. Baudouin ne figure pas dans la liste des graveurs français et pourtant nos lecteurs s'étonneraient de ne point trouver son nom ici, et ils auraient raison car, si Baudouin n'a point gravé, il a constamment travaillé en vue des graveurs.

La vogue des estampes était si forte que des peintres ont composé des tableaux avec la préoccupation évidente de les faire reproduire. De Troy, lorsqu'il peignait la *Toilette pour bal* et le *Retour du bal* prévoyait évidemment le parti que saurait en tirer Beauvarlet. Calcul habile, puisque, le tableau disparu, enfoui en quelque galerie ou détruit, l'estampe subsiste, souvent supérieure à la toile même.

De telles estampes n'étaient point destinées à grossir le portefeuille d'un amateur, à servir de modèles à des élèves ou de guides à des artistes ; elles devaient, encadrées, figurer sur des murailles, jouer leur rôle dans la décoration d'un salon ou d'un boudoir ; elles devenaient des objets d'ameublement. Leur intention, leur aspect, leur caractère dérivaient de cette appropriation ; il ne faut pas l'oublier, si l'on désire en pénétrer vraiment le charme.

Frivoles ou légères pour des esprits qui se seraient refusés à une attention sérieuse ou à un effort, le sujet en était emprunté uniquement à la vie de la société même, et, sans doute, ce fut là le secret de leur perfection et de leur intérêt durable, car jamais époque ne jouit autant de son propre charme et ne fut plus habile à se raconter elle-même. Ce sont des épisodes de la vie mondaine, des motifs souvent galants, parfois équivoques ; mais quand ils sont le plus scabreux, ils se sauvent par leur élégance ; l'intention n'est pas soulignée et la scène qui fait sourire le roué n'est plus, pour des yeux purs, qu'une innocente espièglerie.

Est-il nécessaire d'énumérer quelques-uns de ces chefs-d'œuvre qui perpétuellement reproduits, imités, s'offrent encore aujourd'hui à tout moment à nos yeux ? A. de Saint-Aubin a dessiné le *Concert* et le *Bal*, gravés tous deux par Duclos (1773) ; il a dessiné et gravé lui-même les deux pendants célèbres : *Au moins soyez discret — Comptez sur mes serments*.

De Fragonard, l'*Inspiration favorable* a été gravée par Halbou. *Les hasards heureux de l'escarpolette* furent traduits par De Launay.



Fig. 95. — Benoist II Audran, Portrait of Frère Blaise [illegible]

Le nom de De Launay (1739-1792) nous le retrouvons à l'angle des estampes les plus connues, les plus hardies de Lavreince, le *Billet doux*, l'*Heureux moment*, *Qu'en dit l'Abbé*; du *Petit Jour* de Freudeberg. Il a fixé quatre grands succès de Baudouin : *Le Carquois épuisé*, *les soins tardifs*, l'*Epouse indiscrète* (1770), et la *Sentinelle en défaut*. Mais le chef-d'œuvre de Baudouin lui a échappé et c'est Moreau le jeune qui a fait l'eau-forte du *Coucher de la mariée* (1764), que Simonet a achevée au burin.

Heureux ceux qui goûtèrent sans trouble ces pages apparues presque toutes dans les dernières années du règne de Louis XV, au cours de la guerre de Sept ans ou sous le Triumvirat : heureux surtout s'ils ne connurent pas le réveil terrible de 1789.

J'imagine que, dès ce moment, certains magistrats jansénistes, bourgeois moroses ou sectateurs des philosophes, étaient moins sensibles à la vivacité du dessin, à la subtilité de l'interprétation, qu'effarouchés par le caractère libre des sujets. S'ils les admiraient à la dérobée, ils ne les accrochaient pas dans leurs appartements, non plus que la suite des contes de La Fontaine gravés d'après Lancret par Larmessin.

Pour ceux-là, Lépicié (1698-1755) avait, quelques années auparavant, gravé plusieurs estampes d'après Chardin : la *Gouvernante* (1739), la *Mère laborieuse* et le *Maître d'école* en 1740, la *Ratisseuse* et le *Toton* en 1742, le *Benedicite* et le *Souffleur* en 1744, le *Chateau de cartes* : pages d'une facture plus forte où le burin a une part plus essentielle et paraît parfois un peu dur, mais dont les meilleures gardent bien le génie des originaux.

Aux amateurs de Joseph Vernet, Balechou offrait les *Baigneuses*, le *Calme* et la *Tempête* (1757), pages prestigieuses, d'une science technique extraordinaire ; Le Bas (1707-1783) la suite des *Ports de France*.

Greuze, jaloux de sa gloire et de ses intérêts, suivait de près le travail de ses interprètes : il faisait peu de cas, et combien il avait raison, de la régularité des travaux, pourvu que le caractère de l'œuvre fût rendu[1]. On assure qu'il retouchait parfois lui-même le cuivre ; il se faisait, avec la vente des estampes, de considérables revenus. Il avait confié à Flipart

[1] Il y eut précisément autour d'une estampe de Flipart d'après Greuze une polémique intéressante entre les graveurs Flipart et Gaucher. Gaucher s'y montrait partisan de la belle taille et la brillante facture ; Flipart, plus d'accord avec son temps, ne visait point à la gloire d'un burin séduisant : « Son attention, écrivait un de ses défenseurs, est de bien saisir et d'exécuter. »
On a, dès le XVIII[e] siècle, accusé de la *décadence* du burin Le Bas, qui n'a fait que suivre un courant général.

(1719-1782) le soin de graver le *Paralytique* (1767), l'*Accordée de village* (1770), le *Gâteau des rois*, à Jean Massard (1740-1822), la *Cruche cassée* (1773) (fig. 96), la *Mère bien-aimée* (1775) et la *Dame bienfaisante* (1778). Greuze estimait qu'il avait gagné ainsi plus de trois cent mille livres.



Fig. 96. — Jean Massard. La cruche cassée, d'après Greuze (fragment).

Préférait-on aux contemporains les chefs-d'œuvre des Hollandais. Le Bas ou Aliamet (1726-1790), traduisaient Téniers, Berchem, Wouvermans, et les Italiens mêmes n'étaient pas oubliés. Larmessin s'était attaqué, non sans succès, à Raphaël, et Daullé évoquait d'une main impatiente Corrège ou les Vénitiens.

Les amateurs qui achetaient de telles estampes s'intéressaient évidemment moins à l'art de la gravure qu'aux œuvres reproduites. Nés un siècle plus tard, ils auraient acheté des héliogravures ou des photographies. Pour grossir leurs cartons, des éditeurs avisés leur offrirent des albums où les tableaux de telle collection royale ou privée se trouvaient groupés.

Le duc d'Orléans leur donna l'exemple en faisant graver en 1710 la *Galerie du Palais du Luxembourg*. La *Galerie de Versailles*, sous la direction de Massé, parut en 1753, la *Galerie du duc de Choiseul* en 1772. Le marchand Lebrun poursuivit de 1777 à 1790 la publication de sa galerie. En 1789, Masquelier commençait la publication de sa *Galerie de Florence*. Parfois encore un marchand formait un recueil factice des dernières

estampes qu'il avait éditées. Tous ces recueils, étaient naturellement inégaux, sinon médiocres. Bien supérieur est le célèbre album du *Sacre de Louis XV*.

Les artistes qui composaient les estampes galantes et les vignettes furent, en effet, parfois sollicités par l'actualité : les expériences de Montgolfier suscitèrent de nombreuses images, et le graveur Janinet, dont nous dirons tout à l'heure le joli talent, s'étant avisé de conquérir à son tour les régions célestes, son équipée malheureuse fut saluée par une pluie de caricatures. Moreau le jeune avait, dans un dessin célèbre, fixé le *Couronnement du buste de Voltaire à la Comédie Française, le 30 mars* 1778. Le dessin fut gravé par Gaucher qui se montra digne du dessinateur. Moreau ne confia à personne le soin de graver le *Serment de Louis XVI à son sacre* (1779) et les quatre pièces où sont commémorées les fêtes de 1782 pour la naissance du Dauphin. Déjà Cochin avait, de 1735 à 1747, signé une dizaine d'estampes de fêtes et cérémonies et, surtout, en collaboration avec son père, le fils dessinant, le père gravant, il avait publié trois magnifiques pages sur le mariage du Dauphin en 1745. Dans ces rares morceaux où Cochin et Moreau évoquent l'un avec plus d'esprit, l'autre avec plus d'ampleur des ordonnances et des foules immenses, on ne sait ce qu'il faut admirer davantage, ou la liberté du dessin, la facilité apparente avec laquelle les masses sont agencées, ou la convenance de la pointe et du burin, dont le travail décisif et suggestif garde à la planche une alerte limpidité.

VI. — Le XVIII[e] siècle connut la joie des beaux livres et jamais tant de soins ne furent prodigués pour des résultats plus parfaits. Il appartenait à ces esprits raffinés et voluptueux d'apprécier la beauté d'un papier, le choix d'un format, l'élégance des caractères, les harmonies minutieuses de la mise en page, le luxe des lettres ornées, des en-tête, des culs-de-lampe, la convenance de l'illustration. Le sérieux que l'on portait aux choses frivoles, le souci du plaisir intimement uni au besoin d'élégance, les exigences d'une société pour laquelle travaillaient les Riesener, les Meissonnier, les Caffieri, les Oppenord, toutes ces tendances, et les pires tout aussi bien que les meilleures, devaient concourir à la production des beaux livres.

Sur le bureau aux cuivres ciselés, près des bibelots de Saxe et des tabatières à miniature, aurait-on pu tolérer, sous l'habit trompeur de sa reliure riche, un livre dont l'impression aurait été médiocre et les figures de maigre goût?

Ainsi furent publiés d'admirables ouvrages, et souvent un écrivain médiocre a bénéficié de cette présentation. Un petit volume protège contre l'oubli parfait le musicien La Borde. Fort heureusement, Molière, La Fontaine, Jean-Jacques ou Voltaire ont eu la part belle dans ces hommages.

Les *Fables de Houdard de la Motte* en 1719 furent un des premiers livres qui annoncèrent la mode nouvelle. Gillot en avait dessiné toutes les vignettes, dont il grava lui-même la plus grande partie : petites pièces carrées, d'une imagination riche, d'une exécution sûre, un peu sévère.

Le *Molière* de 1734, gravé sur les dessins de Boucher par Laurent Cars et Chédel, a un caractère différent et une autre envergure. De quelle grâce légère Boucher a animé ces scènes spirituelles ! et, certes, ce ne sont pas du tout les contemporains de Molière et ce n'est pas tout à fait la pensée du poète, mais Boucher s'en est peu soucié, et qu'importe si l'influence de Watteau a substitué aux comédiens de l'Hôtel de Bourgogne les acteurs de la Comédie Italienne ? Les graveurs ont senti le prix de cette facture cavalière et ils en ont su garder la vivacité pimpante et la fleur. Quatre ans plus tard Boucher faisait exécuter par C.-N. Cochin quelques vignettes qu'il avait composées pour une *Histoire du Peuple de Dieu* et dans cet ordre d'inspiration insolite, il continuait à être délicieux.

A présent les livres illustrés se succèdent en si grand nombre qu'il faut renoncer à les énumérer, que l'on ose à peine faire un choix et que l'on se réduit à relever quelques titres. Pour satisfaire les éditeurs, il faut des dessinateurs infatigables et près de ces dessinateurs une armée véritable de graveurs, ouvriers d'arts experts, habiles à interpréter un dessin, à en compléter les indications, à le sertir pour le public.

Dans cette pléiade il est malaisé d'assigner des rangs. A laisser de côté ceux qui furent tour à tour dessinateurs originaux et traducteurs excellents, Cochin, Augustin de Saint Aubin ou Moreau le jeune, les meilleurs de ceux qui se firent une réputation, surtout ou uniquement comme interprètes, c'est Le Mire (1724-1801), Gaucher (1741-1804), puis viennent Duclos, Flipart, de Longueil, Masquelier, Massard, Ponce, d'autres encore auxquels je ne veux point faire tort en ne les nommant pas.

Tous ils poursuivent pareil idéal et renoncent à la désinvolture de Laurent Cars pour obtenir l'achevé et le joli. Leurs vignettes sont parfois entourées d'un simple filet, mais souvent à ce filet se substitue un encadrement figuré et celui-ci, qui peut être léger, sobre, insignifiant, est d'ordinaire une composition ingénieuse du goût décoratif le plus séduisant, un bijou.

La fantaisie qui s'y révèle se déploie librement dans les en-têtes de chapitres, lettres ornées et culs-de-lampe qui habillent le texte. C'est là surtout que triomphe le XVIIIe siècle. Nulle époque n'a su, comme lui, dessiner un fleuron, enrouler une guirlande, renfermer dans un cartouche une scène minuscule, badiner avec ces riens charmants, donner aux yeux la caresse de la grâce. Ouvrez la *Description des pierres gravées du cabinet du duc d'Orléans* (1780-84), voyez avec quelle richesse, quelle prodigalité d'imagination Augustin de Saint-Aubin a serti des médailles grecques et mesurez ce qu'il a fallu de recherches, d'érudition, d'ingéniosité pour nous procurer ce divertissement. Les ressources incroyables d'un style qui favorisait, qui exigeait une telle diversité et un perpétuel renouvellement éclatent en ces pages prestigieuses.

L'artiste le plus remarquable, le maître de l'ornementation du livre fut Choffard (1730-1809). Il a appliqué des facultés exquises à un objet secondaire, sans doute, mais où il a excellé. On peut concevoir d'autres procédés que les siens, mais on n'imagine pas qu'il soit possible de tirer meilleur parti de ceux qu'il a employés (fig. 107). Choffard a été particulièrement bien inspiré quand il a travaillé aux *Métamorphoses d'Ovide* (1767-1771). Livre rare, Boucher, Eisen, Gravelot, Moreau le jeune, Monnet en ont dessiné les vignettes et l'on devine le plaisir qu'ils ont eu à chanter cette mythologie sceptique et galante. A. de Saint Aubin, Le Mire, de Launay, de Longueil, etc. ont gravé les planches et Choffard, qui a tracé l'encadrement des vignettes, est l'auteur des en-têtes et des culs-de-lampe (fig. 97).

Il faut tenir notre promesse et rappeler, presque au hasard, quelques autres ouvrages. Gravelot (1699-1773) fut tout d'abord le dessinateur à la mode. Il avait, dès 1733, dessiné et gravé l'illustration d'une *Astrée ;* bientôt, trop occupé pour quitter le crayon, il se contenta de fournir ses dessins. Son *Boccace* (1757) avec ses innombrables vignettes de la fantaisie la plus charmante, la plus légère, avec ses délicieux culs-de-lampe, le tira hors de pair. Il ne mit pas moins de soin à la *Nouvelle Héloïse* (1762). Pour la *Jérusalem délivrée* (1762), il imagina la suite la plus inattendue d'amours forgerons, turcs, moines et guerriers, prenant leurs ébats dans le champ étroit d'un cartouche ou d'un motif joliment contourné. Plusieurs contrefaçons attestent le succès de ses dessins pour les *Contes moraux* (1765).

Oudry, le célèbre peintre animalier, illustrait le *Roman Comique*, de compositions qu'il gravait, en partie, lui-même et donnait des dessins pour les *Fables de la Fontaine.*



Fig. 97. — Vignette tirée des Métamorphoses d'Ovide, dessin de Boucher gravé par Le Mire, encadrement de Choffard.

Cochin, parmi ses innombrables travaux, illustrait les *Contes de La Fontaine* (1743), le *Télémaque* (1773) et confiait à Gaucher les dessins des *Fastes* d'Ovide (1783), son chef-d'œuvre.

Eisen après avoir illustré *Lucrèce* (1754) était chargé de parer la célèbre édition, dite des Fermiers généraux, des *Contes* de La Fontaine (1762), où il fut surtout interprété par Le Mire et Longueil. Au même moment il publiait, avec le concours de Le Mire, *Le temple de Cnide* et parachevait sa réputation avec les *Baisers* de Dorat (1770). Heureux Dorat dont les œuvres tantôt enguirlandées par Eisen, tantôt par un autre charmant illustrateur, Marillier (1740-1808), conservent une éternelle fraîcheur.

A partir de 1773, la vogue appartient surtout à Moreau le jeune. Il la conquit avec le premier volume des chansons de La Borde, que l'on a considéré parfois comme le plus beau livre du siècle (fig. 98). Ces éloges sont mérités par la variété, l'aisance des compositions, par la perfection de la gravure, mais déjà le style en est moins gai, l'exécution moins claire, moins fraîche, un peu de froideur annonce la réaction prochaine. Cette même année 1773, Moreau donnait les dessins du *Molière* de Bret et il commençait aussitôt ceux des *Œuvres de J.-J. Rousseau* (1774-1783). Enfin en 1787 paraissaient sinon les meilleures de ses vignettes, au moins celles qui ont le plus contribué à répandre son nom, les illustrations du *Voltaire* de Kehl.

L'éditeur Eberts voulait publier un recueil de figures de modes ; pour lui donner quelque piquant, il eut l'idée de s'adresser à un dessinateur en renom, Freudeberg, et lui demanda de simuler une suite de scènes mondaines : les planches furent vendues accompagnées d'un commentaire. Le succès de la première série des *Mœurs et Costumes*, où l'on racontait la vie d'une jeune femme, du mariage à la première grossesse, encouragea Eberts à persévérer et il demanda à Moreau une seconde, puis une troisième série. Moreau prit pour prétexte les approches et les premiers soins de la maternité (1776), et l'existence du petit maître. Le *Monument du costume*, pour lui donner le nom que la tradition a consacré, est admiré comme un chef-d'œuvre de présentation ingénieuse, comme le plus exact et le plus suggestif des documents. Sans contester ces mérites, nous préférons les vignettes de dimensions plus réduites et sacrifions, comme dessinateur de modes, Moreau le jeune à Gavarni.

La société que Moreau avait chantée s'était effondrée dans le plus terrible des cataclysmes, lorsque Fragonard en fit revivre l'esprit dans ses

Contes de La Fontaine (1795), badinage paru trop tard et qui devait longtemps attendre avant de retrouver des admirateurs.



Fig. 98. — Moreau le jeune. Vignette des Chansons de La Borde.

VII. — Des livres édités à grands frais, des estampes coûteuses témoignent de l'existence de riches amateurs, ils ne montrent pas que le besoin d'art se soit généralisé. Des ouvrages d'architectures ou d'ornements[1]

1. Le [illegible] graveur d'ornement du XVIII[e] siècle est J. G. Huquier (1695-1772) [illegible]

sont des applications traditionnelles. Mais que des almanachs, des billets de théâtre, des cartes de visite, des réclames commerciales deviennent des objets d'art, que les artistes les plus réputés ne dédaignent pas de s'y employer, cela est la démonstration péremptoire d'un raffinement très étendu. L'œuvre des Cochin, des Augustin de Saint-Aubin, des Gaucher, des Eisen renferme, à côté des pièces sur lesquelles nous avons attiré l'attention, des menus travaux aussi soignés, aussi ingénieux que les portraits princiers. Élisabeth Haussard ou Choffard ont gravé, pour des titres de cartes géographiques, ces cartouches pittoresques où l'on voit des guirlandes, des fleurs, des naïades, des attributs du commerce et de la navigation, ou encore des palmiers, des sauvages et des Turcs.

Tous les ans, les libraires vendent des calendriers, et la mode se continue jusque vers 1750 de ces pages de grand format ornées d'une image de circonstance qu'avait affectionnées le grand siècle, puis les dimensions se réduisent, de toutes parts se publient de petits almanachs, et Dambrun grave d'après Queverdo une douzaine de petits recueils microscopiques où sont racontés, vus par le petit bout de la lorgnette, les épisodes de la vie élégante et galante, ou les cris de Paris. L'*Almanach utile et agréable de la loterie de l'École militaire* pour l'année 1760 est, pour Gravelot, le prétexte de 90 compositions charmantes, où il conduit une jeune fille des jeux de l'enfance au mariage.

En 1763 on joue la comédie au palais de Fontainebleau et l'on inscrit sur une petite affiche le spectacle de chaque semaine : Augustin de Saint-Aubin grave un encadrement exquis pour ce *Répertoire*. Voici des billets pour la Comédie Française, ils sont l'œuvre de Le Mire, des invitations pour des bals, des concerts imaginées par Cochin ou Moreau le Jeune : la *Carte pour la solemnité des mariages célébrés suivant l'intention du Roi en 1751*, est gravée par Tardieu d'après Cochin. Innombrables sont les *ex-libris* artistiques, nombreuses les cartes de visite historiées. Que Gersaint, dont Watteau a immortalisé la boutique, fasse dessiner sa carte par Boucher, nous n'en serons pas étonnés : que le libraire Quillau se soit adressé pour la sienne à A. de Saint Aubin (Bér. 185), cela non plus n'est pas surprenant ; mais que l'ingénieur Magny ait demandé à Eisen

successivement les *Principes d'ornements* d'après Cl. Gillot : — l'*Œuvre de Juste Aurele Meissonier peintre, sculpteur, architecte et dessinateur du Cabinet du Roy* : — les *Œuvres contenant différents fragments d'architecture et d'ornementation*, etc., d'après Gille Oppenord, — des recueils d'art décoratif, d'après La Joue, ou d'après ses propres dessins, — des panneaux décoratifs, d'après Watteau, Boucher, Oudry, etc.

son concours pour vendre des baromètres, que les réclames du bijoutier Stras soient signées par Cochin [Bér. 101], la carte d'un fabricant de savons par Choffard [Bér. 148], celles d'un tailleur, d'un horloger, d'un entrepreneur de bâtiments par Moreau le Jeune [Bér. 66-68], d'un pâtissier par Masquelier [Bér. 291], voilà qui est pour nous une bonne fortune exceptionnelle (fig. 99).



Fig. 99. — Boucher. Étiquette de la manufacture Veron du Verger.

Des étiquettes pour les rayons d'un cabinet d'histoire naturelle excitent la verve d'A. de Saint Aubin [Bér. 193] et, brochant sur le tout, Pierre Aveline dessine un *Jeu de l'oie renouvelé des Grecs*.

VIII. — Temps fortunés pour les marchands d'estampes. Dans l'hôtel de la rue Serpente (n° 14) où Basan (1723-1797) s'est établi, c'est un mouvement, une activité perpétuels. Graveur lui même, Basan taille le cuivre et il a, dans sa maison, des artistes ou des manœuvres qui collaborent avec lui et dont il signe les travaux. Il achète des planches anciennes, il en fait exécuter de nouvelles. En relation avec toute l'Europe, surtout avec l'Angleterre, l'Allemagne, la Hollande[1], il imagine,

[1] Pour faciliter la vente à l'étranger, nombre d'estampes portent [illegible] français, un titre latin.

un jour, pour faciliter les expéditions, de relier les estampes qu'il publie en recueils factices, et le nombre en est tel que, de 1760 à 1779, il publie ainsi cinq *Recueils de cent estampes* et un de cent cinquante. C'est lui qui a l'idée du *Cabinet Choiseul*, qu'il édite en 1771-1772. Avec Le Mire il lance la merveilleuse publication des *Métamorphoses d'Ovide*. Entre temps, il dirige des ventes, rédige avec soin des catalogues, vend les collections de Mariette, celle de Wille (1784), inaugure pour la vente Newman (1776) le catalogue illustré. D'ailleurs il vend tableaux, bibelots ; selon le mot de Choiseul, « c'est le maréchal de Saxe de la curiosité ». Il trouve enfin le temps d'écrire un *Dictionnaire des graveurs*.

Parmi les clients de Basan, on voyait, sans doute, des amateurs de goût peu difficile ; d'autres, au contraire, prétendaient raffiner, et les marchands ne se faisaient pas faute de leur proposer des épreuves d'état, des épreuves d'artistes avec remarques dans la marge[1], des épreuves sur papier luxueux et cette mode, qui était assez récente, provoquait quelques railleries. Des iconophiles constituaient avec passion des collections admirables[2], et le plus célèbre d'entre eux, Mariette, était un ami de Basan.

J.-B. Mariette (1694-1774) était fils et petit-fils de marchands d'estampes. Dès l'âge de vingt ans, il se mit à voyager à travers l'Europe ; visita l'Allemagne, séjourna à Vienne, où il classa la collection impériale, traversa l'Italie et revint, ayant fortifié son goût et s'étant lié avec des hommes distingués avec lesquels il entretint désormais une correspondance érudite incessante. Ami de Crozat, intime de Caylus, recherché de toutes parts, Mariette, qui publia quelques écrits distingués, avait fait interfolier un exemplaire de l'*Abecedario pittorico* du P. Orlandi : il le couvrit d'annotations, fruit de recherches patientes, dirigées avec une sagacité extrême. Métamorphosé par lui, l'*Abecedario* a été publié, il y a peu d'années, par les soins de la Société de l'Histoire de l'Art français : mais, longtemps avant cette publication, tous les écrivains d'art en avaient consulté le manuscrit. Mariette est un guide d'une sagacité presque impeccable ; il a conservé des milliers de faits, rectifié d'innombrables erreurs : c'est une des meilleures gloires de l'érudition française.

Il avait constitué une merveilleuse collection, qui fut dispersée après

[1] Les *Lettres d'un voyageur à Paris à son ami Sir Charles Lowers* (1779) citées par Portalis et Beraldi, *op. cit.*, III, p. 50-51 et une *Lettre d'un amateur à l'auteur du Mercure de France*, (citée dans le même ouvrage, II, p. 191-195) contiennent à ce sujet des réflexions amusantes.

[2] Sur les ventes d'estampes consulter les pages consacrées par Portalis et Beraldi (*op. cit.* I, p. [illegible]) au graveur marchand Daudet (1737-1824).

sa mort au grand regret de Jolly, conservateur du Cabinet du Roi, qui ne put obtenir du trésor obéré les fonds nécessaires à l'acquérir.

Des amateurs ne s'avisaient-ils pas de manier la pointe ? Quelques-uns faisaient preuve de facilité ou de goût. Carmontelle (1717-1806), homme à talents, le fermier général La Live de Jully (1725-1779), le manufacturier J. de Jullienne (1686-1766), ami et protecteur de Watteau, le comte de Paroy (1750-1824), ont gravé. Watelet (1718-1786), receveur général des finances, a gravé plus de 300 pièces, vignettes ou portraits et commencé un *Dictionnaire des Beaux-Arts*.

Nous avons déjà nommé l'abbé de Saint-Non ; nous citerons bientôt le comte de Caylus, et l'on sait enfin que Mme de Pompadour, guidée par Boucher et par Cochin, a signé une *Suite d'Estampes d'après les pierres gravées de Guay*[1].

Si nous connaissons mécènes et marchands, nous possédons aussi quelques renseignements piquants sur la vie des graveurs mêmes. Le *Journal* de Wille, la vie de Le Bas rédigée par Joullain, le *Voyage du Havre de grâce* par Gaucher, parmi d'autres documents, permettent de pénétrer dans l'intimité de ces maîtres aimables.

Tandis qu'ils chantaient les divinités de la Fable et les épisodes de la vie galante et mondaine, ils menaient, faut-il s'en étonner, l'existence prosaïque de petits, de très petits bourgeois, ou plutôt encore celle d'ouvriers d'art. Toujours besogneux, obligés de réclamer à leurs éditeurs des acomptes, ils dépensaient, quand ils se sentaient les poches pleines, sans souci du lendemain, faisaient bonne chère ou achetaient imprudemment des dessins et des tableaux. Leurs élèves vivaient sous leur toit et mangeaient à leur table comme des apprentis. Une excursion à la campagne interrompait parfois le travail et laissait de gais souvenirs. Par contre, la corvée était souvent désagréable d'aller solliciter la protection lucrative d'un grand personnage, ou réclamer l'autorisation de copier un tableau conservé jalousement en quelque noble galerie.

IX. — Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, au moment du plus grand engouement pour la gravure, de remarquables tentatives furent faites pour enrichir et renouveler la technique. Ces tentatives étaient autorisées par l'exemple de l'Angleterre où, nous le verrons bientôt, le burin et l'eau-forte avaient été délaissés, tandis que triomphaient la manière noire

[1] Portalis et Beraldi, *Les graveurs du XVIIIe siècle*, t. III, p. [illegible] cent trente graveurs amateurs.

et le pointillé. En France, à quelques années d'intervalle, la gravure en manière de crayon, en manière de pastel, au lavis, à l'aquatinte, en couleurs, se produisirent successivement, destinées à un succès éphémère ou durable.

Les novateurs ne désiraient pas uniquement donner aux artistes des ressources nouvelles. Ils s'ingéniaient souvent à produire mécaniquement des *fac simile* de dessins ou de peintures destinés aux amateurs à la bourse légère ou à l'enseignement du dessin. Les deux préoccupations n'étaient pas nouvelles. Sans parler de la gravure en bois et du camaïeu alors presque absolument délaissés [1], dès le XVI[e] siècle, les dessins de Heemskerk étaient gravés en fac-simile et, en 1695, l'éditeur Van Schuppen publia un album de fac-simile de dessins de La Fage. Nous avons déjà cité, par ailleurs, des albums pédagogiques dus à Jean Cousin ou à Callot.

Mais le burin ne rendait rien des repentirs d'un crayon, des frottis presque imperceptibles, du flou savoureux provoqué par le grain du papier, et ces effets auxquels on se fût, jadis, peu arrêté faisaient, pour les amateurs, le charme principal d'un dessin de Watteau ou de Boucher. On ne traduisait pas davantage un dessin à plusieurs crayons, bien moins encore un pastel, un lavis ou une aquarelle. Autant de problèmes dont la solution fut alors tentée.

J.-C. François (1717-1769) l'inventeur de la manière de crayon, songeait surtout à servir l'enseignement. Il tâtonna, de longues années, avant d'arriver à se satisfaire. Dans une première série de fac-simile, il essayait de donner l'impression du crayon gras par de larges tailles parallèles très pressées, obtenues, sans doute, à l'aide d'un burin strié. Enfin, en 1757, quand il publia l'*Amour du dessein ou cours de dessein dans le goût du crayon*, il était en pleine possession de sa nouvelle méthode. Les fac-simile, faits en grande partie d'après des dessins d'Eisen, ceux qu'il produira ensuite d'après Boucher ou Watteau, arrivent à une vérité qui touche au trompe-l'œil. L'interposition d'un procédé est à peine perceptible. Le grain du crayon, les traits de force, le papier effleuré paraissent transcrits intégralement (fig. 100).

Comment ces résultats sont-ils obtenus ? Il semble que François se

[1] J.-M. Papillon (1698-1776) s'efforça de régénerer la gravure en bois. Il grava un nombre énorme de vignettes, fleurons, écussons, eut soin de donner son œuvre au Cabinet des Estampes et publia en 1766 un *Traité historique et pratique de la gravure en bois*. Sa bonne volonté n'eut aucun succès.

N. Le Sueur (1690-1764) a fait en camaïeu d'excellents fac-simile pour le *Recueil d'estampes* publié en 1729-1742 par Crozat avec le concours de Mariette et de Caylus.

soit surtout servi d'une roulette, c'est-à-dire d'une molette striée à plusieurs pointes inégales, tournant sur un pivot adapté à un manche. La roulette promenée sur le cuivre verni le découvrait pour l'eau forte, elle servait aussi à attaquer directement le cuivre : elle laissait une trace



Fig. 100. — Fac-simile d'un dessin de Watteau par le procédé François.

irrégulière pointillée. En combinant des roulettes différentes, la pointe et le burin, François arrivait à simuler le jeu libre du crayon.

Il imagina aussi un procédé tout à fait différent. Il dessinait sur le vernis avec un pinceau chargé d'huile d'olive et de térébenthine. Ce mélange dissolvait le vernis et découvrait le cuivre. Il tamisait alors sur la planche, de la résine en poudre et chauffait légèrement pour faire

adhérer cette poussière. L'acide ne pouvait donc mordre les parties laissées à nu par le pinceau que dans les interstices entre les grains minuscules de résine. De là, un effet analogue à celui donné par les combinaisons de roulettes.

Les procédés de François furent repris avec un éclat extraordinaire par Demarteau de Liège (1722-1788) qui se vantait volontiers et mensongèrement de les avoir découverts. Demarteau était plus artiste que François ; plus hardi, il savait mieux plaire. Il employa systématiquement les tirages à l'encre rouge imitant la sanguine, parce que très agréable à l'œil. Élève de Boucher, il reproduisit admirablement les crayons de son maître, il ne négligeait pas non plus les publications pédagogiques et vendait de grandes et prestigieuses académies. Il était impossible de faire mieux en ce genre, mais on pouvait songer à des effets nouveaux. Il ne fut pas malaisé, pour imiter les dessins à plusieurs crayons, de graver une planche en noir et l'autre en rouge, et de les superposer au tirage, par des repérages précis (fig. 101). Demarteau obtint par cette méthode des résultats exquis : des scènes champêtres d'après J.-B. Huet sont des trompe-l'œil jolis et parfaits.

François avait eu l'idée de reproduire, sur papier teinté, à l'aide de deux tirages, l'un en blanc, l'autre en noir, l'effet d'un crayon rehaussé de craie. Demarteau reprit ces essais et Bonnet (1743-1793) qui obtînt des résultats d'une fraîcheur singulière avec ce procédé, en tira la gravure en manière de pastel. Il lui suffit de beaucoup de patience : il gravait en manière de crayons autant de planches qu'il voulait rendre de tons, et les superposait au tirage.

On peut suivre son travail dans un recueil unique qu'il avait lui même préparé pour le Roi et que conserve la Bibliothèque de l'Arsenal : c'est une suite de huit planches, pour un portrait d'après Boucher (1769). Les pastiches de Bonnet sont fort agréables et il arrive, en particulier, par le tirage en blanc, à donner un aspect vaporeux qui crée l'illusion.

Malgré la perfection vite atteinte, la manière de crayon et la manière de pastel eurent une carrière très brève ; elles disparurent avec la réaction davidienne, et plus tard, la lithographie et les procédés mécaniques modernes plus rapides et moins coûteux en ont empêché la réapparition[1].

François, après avoir imité le crayon, avait tenté la reproduction d'un

[1] De très beaux fac-simile ont cependant été exécutés pour la chalcographie du Louvre à l'aide de procédés analogues à ceux du XVIII[e] siècle par Alph. Leroy.



Fig. 101. — Fac-simile d'un dessin aux deux crayons de Boucher par le procédé Demarteau.

dessin au lavis : dès 1758, il était arrivé à un résultat très satisfaisant et, par un souci légitime de s'assurer la priorité, il déposait au Cabinet du Roi un fac-similé daté, un lavis de Boucher (fig. 102). Cet essai laissait peu à faire après lui. Malheureusement François exploita à peine son invention.

Deux ans plus tard, en 1760, Augustin de Saint-Aubin reprenait des recherches analogues et la suite des *Cinq sens* qu'il dessinait et, sans doute, gravait lui-même, était, en même temps qu'un important effort, d'une délicate invention. Saint-Aubin, à son tour, abandonnait immédiatement une tentative pourtant si heureuse. L'abbé de Saint-Non, l'ami de Fragonard, reprit une méthode facile qui convenait à son tempérament d'amateur et, après avoir gravé d'aimables croquis, il publiait un recueil de près de 300 planches : *Fragments de peintures et tableaux les plus intéressants des palais et églises d'Italie* (1771-1773).

La manière de lavis joignait à d'autres mérites celui d'être expéditive : après avoir gravé le trait sur la planche par les méthodes ordinaires, on lavait simplement le cuivre avec un pinceau trempé dans un acide, et l'on reprenait, plus ou moins, selon l'intensité du ton désiré.

J.-B. Le Prince (1734-1781) renouvela le procédé et l'employa largement. Cet artiste singulier avait rapporté d'un voyage de cinq années à travers la Russie un fonds inépuisable de thèmes exotiques, qu'il exploita jusqu'à sa mort. Peintre, dessinateur et graveur, il publia de nombreuses eaux fortes que la nouveauté des sujets rendait piquantes et où il se flattait de suivre les exemples de Rembrandt ; souvent médiocre, il signait parfois d'assez jolies pièces, la *Cuisine livonienne* parmi d'autres[1].

En 1768, il reprit les travaux de François et soumettait en 1769 à l'Académie des « dessins à l'encre de Chine et au bistre gravés par un procédé nouveau de son invention, et qui permet d'exécuter sur le cuivre avec presque autant de promptitude que le dessin même ». Les estampes gravées par Le Prince, selon ce système, ne laissent que trop voir le souci qu'il avait d'aller vite. L'aspect en est généralement sec, heurté, sans nuance. Quant à son secret, acheté par l'Académie après sa mort, c'est une simple application de la recette de François. François se trouve ainsi

[1] Un autre type d'artiste voyageur est J. Houel (1735-1813) qui publia un *Voyage pittoresque des iles de Sicile, de Malte et de Lipari* (1782-1789) dont il avait écrit le texte et dessiné les planches, qu'il grava au lavis.

On connaît la suite des *Batailles de la Chine*, gravée d'après des dessins de missionnaires Jésuites par Le Bas, Aliamet, Choffard, A. de Saint-Aubin, etc., sous la direction de Cochin, en 1774 et réduites en 1788 par Helman (1743-1806).

présider à la découverte de l'aquatinte, qui supplanta sans difficulté le lavis. L'aquatinte, plus souple, plus susceptible de nuances que le lavis, devait être exploitée par Debucourt dans la seconde partie de sa carrière,



Fig. 102. — François. Gravure au lavis, d'après Boucher, réduit

avant de servir aux succès de mauvais aloi d'un Jazet[1]. Elle nous intéresse surtout parce qu'elle contribua à la formule définitive de la gravure en couleurs.

[1] Voir livre III, ch. II, p. 52

X. — Dès le XVIIe siècle, des essais avaient été faits pour obtenir des estampes colorées, et ces tentatives furent poursuivies surtout en Angleterre. Mais au lieu de suivre la méthode indiquée par les camaïeux et de graver plusieurs planches, on se contentait d'encrer le cuivre avant chaque tirage avec des petits tampons ou *poupées* imbibés d'encres différentes. Le tirage était ainsi lent, coûteux, il n'était pas homogène, et les effets obtenus demeuraient forcément restreints.

Un Français né à Francfort, et dont l'existence fut vagabonde, Le Blond (1670-1741), imagina le tirage à plusieurs planches. Il procédait de deux manières fort différentes : sa première méthode consistait à préparer trois planches destinées à être encrées, l'une en bleu, l'autre en jaune, la troisième en rouge ; la combinaison de ces trois couleurs, auxquelles il faut ajouter le blanc réservé du papier, devait donner, non seulement toute la gamme colorée, mais aussi les ombres.

Ce système permettait des effets très riches et le grand portrait de *Louis XV* est un pastiche véritable de peinture à l'huile, sans avoir d'ailleurs la lourdeur et la platitude, écueils de pareilles tentatives. Mais le travail était très lent et la difficulté principale était non de combiner les nuances, mais de marquer les modelés et les valeurs. Pour abréger, Le Blond prépara une quatrième planche qui devait être encrée en noir, donnait ainsi, d'un seul coup, les lumières et les ombres et rendait plus aisée la préparation des planches en couleurs devenues auxiliaires. Ce procédé qui, pour Le Blond, n'était qu'un expédient, devint, après lui, la méthode usuelle. Inventeur malheureux, n'ayant réussi ni en France ni en Angleterre, Le Blond mourut misérable.

La famille des Dagoty reprit son invention, l'exploita en France et en Italie, et s'en attribua naturellement le mérite. Les produits des Dagoty sont ordinairement médiocres : le portrait de la Du Barry (1771), chef-d'œuvre de Gauthier Dagoty, est assez agréable, et le portrait d'Édouard Dagoty par son frère Louis est une fort jolie pièce, mais une série insipide de pastiches de tableaux ressembleut de tous points à des chromolithographies.

Le Blond et les Dagoty préparaient leurs planches selon le système anglais de la manière noire. Le système était lent, il était lourd ; surtout il était à peu près inusité en France. La gravure en couleurs ne devint vraiment un genre français que lorsque Descourtis et Janinet la reprirent et substituèrent, à la manière noire, l'aquatinte.

L'aquatinte plus rapide, plus légère, assura des estampes plus alertes ;



Fig. 103. — Janinet. L'indiscrétion, d'après N. Lavreince (réduit).

d'autre part, les artistes renoncèrent à l'idée puérile de contrefaire aquarelle ou peinture à l'huile : ils donnèrent leurs gravures pour ce qu'elles étaient et s'ingénièrent à conquérir la faveur du public par des mérites intrinsèques. En même temps que française, la gravure en couleurs devint vraiment artistique. Le principe technique fut l'impression de quatre planches, l'une en noir, les autres en rouge, jaune, bleu; mais, dans l'application, des graveurs, initiés à tous les secrets de la technique, appelèrent à leurs concours les expédients les plus variés.

Par malheur on touchait à l'heure de la réaction académique. Du moins, la proscription qui frappa l'art délicat et frivole que nous venons d'admirer ne ruina-t-elle pas l'estampe en couleurs, qui trouva grâce, en s'inclinant devant les idées nouvelles. L'œuvre de Descourtis, de Janinet, de Debucourt, offre, à la suite de pièces où se reflètent les sentiments que nous avons analysés dans ce chapitre, d'autres morceaux empreints d'un génie tout opposé, et c'est ainsi que nous aborderons cette époque, au seuil de laquelle nous nous sommes tenus jusqu'ici.

La couleur discrètement ménagée, intervenant sans s'imposer, pour donner plus de gaîté, plus de jeunesse, n'était-ce pas le complément rêvé des inventions légères d'un Baudouin ou d'un Lavreince? Plus encore que les estampes de Moreau le Jeune, de Saint-Aubin ou de De Launay, les pages colorées de Janinet disent la grâce délicate et galante du XVIIIe siècle.

La *Comparaison* (1786), l'*Aveu difficile* (1787), l'*Indiscrétion* (1788) (fig. 103), trois chefs-d'œuvre d'après Lavreince, ont, sans doute, des intentions assez malaisées à analyser, mais que de délicatesse, de finesse, de mesure, pour excuser la liberté du propos et, à s'en tenir au seul mérite artistique, quelle désinvolte écriture! L'*Amour* (1777) et la *Folie*, fantaisies roses d'après Fragonard, ont une légèreté analogue, sans provoquer aucune réserve. Et voici quelques portraits délicieux : *Nina* (la Dugazon) d'après Hoin, *Mademoiselle Colombe*, et, par-dessus tout, *Mademoiselle Bertin*, marchande de modes de Marie-Antoinette, miracle de suavité, d'harmonie, véritable type de portrait de femme (fig. 104).

A ce moment tout est grâce; des bambochades d'après van Ostade prennent une allure pimpante. La *Colonnade du Palais Médicis* d'après Hubert Robert, les *Restes d'un ancien temple aux environs de Pouzzoles* (1776) d'après Clérisseau, sont, comme on disait, d'une touche *fière* et savoureuse.

Mais des idées nouvelles s'annoncent; dès 1785, une allégorie sur la

naissance du Dauphin indique et par son titre (les *Sentiments de la nation*) et par son allure l'orientation vers l'art prétendu grand et vers l'imitation de l'antique. En 1790, dans le *Projet de monument à ériger pour le roi*, gravé sur un dessin de Moreau le Jeune, seuls quelques détails évoquent



Fig. 104. — Janinet. Portrait de Mademoiselle Bertin.

les grâces désormais condamnées. Des tristes lavis d'après Moitte montrent la réaction triomphante.

Pareils contrastes dans l'œuvre plus bref de Descourtis (1753-1826). La *Foire de village* (fig. 105) et la *Noce de village* d'après Taunay, sous le voile laiteux dont elles semblent recouvertes, sont d'une délicatesse précieuse, minutieuse, si joliment fausses, le ciel chargé de nuages roses derrière de grands arbres roussâtres ou bleus. Mais, par contre, voici des pièces

d'une exécution presque plate : l'*Amour surpris*, les *Espiègles* d'après Schall et une suite de la *Vie de l'Enfant prodigue*, triste de correction affectée, de dignité guindée.

Debucourt (1755-1832) débuta, comme peintre en 1781, et n'a guère abordé la gravure en couleurs avant 1785. Cette année-là, David, célèbre depuis *Bélisaire* (1781), donnait le sceau à son autorité par les *Horaces*. Comment Debucourt ne fut-il pas entraîné par le courant du jour ? C'est que, sans doute, la victoire des Davidiens n'était pas encore complète. Malgré leur succès, malgré les prédications vertueuses dont Diderot avait accablé Boucher et Baudouin, l'esprit de galanterie ou de libertinage n'était pas mort : la date des estampes de Janinet que nous rappelions à l'instant en fait foi. Debucourt n'avait pas des sentiment rigoristes : de plus il avait, avec le goût de l'observation directe, une tendance à l'exagération, à la charge, tendance qu'il a souvent refrénée, à laquelle il a parfois livré libre cours, et cette verve satirique s'accommodait mal des principes davidiens.

Dès 1786, Debucourt prend parmi les graveurs en couleur la suprématie avec cette page célèbre et exquise : le *Menuet de la mariée*. Sujet d'opéra-comique, développement d'opérette ; que de science à agencer cette scène, quel humour à définir ces personnages, que d'invention dans ce paysage de fantaisie ! Tout cela dit avec tant de justesse, de tact, d'à propos. Cette pièce magistrale et la *Noce au château*, qui vint en 1789 lui faire pendant, suffiraient à la gloire de leur auteur.

Qu'une foule bariolée, brillante et, en grande partie, suspecte, flâneurs, désœuvrés, officiers, jeunes gens et jeunes femmes à la mode, marchandes à la toilette, étrangers en bonne fortune et chevaliers d'industrie se promènent dans la *Galerie du Palais-Royal* (1787), Debucourt y donne tout ce qu'il a d'esprit, de talent, de personnalité. Son chef-d'œuvre, un des chefs-d'œuvre de la gravure française, il le signe en 1792 : c'est la *Promenade publique*.

Ce jardin du Palais Royal, naguère Camille Desmoulins y soulevait la Révolution ; dans quelques jours, le 20 juin et le 10 août y feront le vide, mais, entre ces deux orages, la foule y circule plus brillante, plus animée, plus frivole qu'en 1787 : sous les marronniers épanouis, muscadins et merveilleuses goûtent des joies fiévreuses et éphémères et l'on remarque, dit-on, parmi les plus évaporés le duc de Chartres. La facture un peu outrée, un peu acide, s'accorde avec la pensée.

Déjà pourtant, Debucourt a sacrifié à la Révolution, il a publié à la



Fig. 105. — Descourtis. La foire de village, d'après Taunay (réduit).

manière noire un beau portrait de *Lafayette* (1791) et composé, dans sa technique favorite, un *Almanach national*, véritable merveille : devant la table majestueuse où s'alignent les jours, une marchande de journaux et ses clients composent le groupe le plus spirituel, le plus pittoresque. Pourquoi faut-il que Debucourt, dont l'activité va se prolonger ou se traîner pendant quarante ans, n'ait jamais retrouvé, parmi tant de travaux, dont quelques-uns furent honorables, l'étincelle qui avait jailli si vive dans les pages de sa jeunesse?

La pléiade des graveurs en couleurs se complète par Alix (1752-1809) qui a fait, sans imprévu, de très bons portraits et par Sergent Marceau (1751-1847). Beau-frère de Marceau et très fier de cette alliance, conventionnel et montagnard, Sergent était un tempérament excessif, en même temps qu'un artiste excellent. Dessinateur et graveur, lui aussi, au début, il se souvenait encore du temps des fêtes galantes et publiait en 1789 une estampe légère : *Il est trop tard*. Les petites pièces qu'il a imaginées pour les *Tableaux des révolutions de Paris* sont vivantes et spirituelles (fig. 130), il a fait une excellente effigie de sa femme, et le grand portrait de *Marceau* est une page maîtresse de la gravure en couleurs.

Sous cette forme unique s'était conservé quelque chose du désir de plaire qui avait animé le XVIII siècle; mais elle allait disparaître à son tour et laisser, sans partage, la place à l'art intransigeant patronné par David.

XI. — Le triomphe de David avait été, on le sait, préparé par un travail général. La gravure eut une part importante dans cette évolution du goût qui lui fut si funeste. Le célèbre comte de Caylus (1692-1765) dont l'influence fut si considérable, était aquafortiste amateur, plus laborieux, au reste, que bien des professionnels. Il consacrait volontiers sa pointe à reproduire des dessins des maîtres anciens et modernes, de Léonard, de La Fage, ou de Watteau; publiait les *Cris de Paris* de son ami Bouchardon. Mais, et c'est ce qui nous importe particulièrement ici, avec le concours de Bouchardon, il préparait le *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (1752-1767) et le *Recueil des pierres gravées* qui devaient former pour la cause antique de formidables armes de combat.

Les *Antiquités étrusques, grecques et romaines* (1766-1767) gravées par A.-J. Cardon (1739-1813) de Bruxelles, pour H. d'Hancarville, l'*Antiquité expliquée et représentée en images* (1719-1772) par Montfaucon,

les *Ruines des plus beaux monuments de Grèce* (1758) de David Leroy, les *Ruines de Pæstum* (1764) de Soufflot, la *Description des Bains de Titus* (1786), dix autres recueils analogues se groupaient autour de l'*Histoire de l'art* de Winckelmann, traduite en français dès 1766, pour instruire le procès du style Pompadour.

En 1784, M. M. d'Angiviller estimait que « le grand genre de la gravure était... dans un état de décadence qui exigeait des encouragements pour ceux qui s'y livraient ». La réaction commençait.

Les traditions de la gravure sévère ne s'étaient, à travers le XVIIIe siècle, jamais effacées. Un très grand nombre d'artistes, parmi les plus séduisants, les plus légers, manièrent à leur heure le burin selon les enseignements des Nanteuil et des Audran. Les portraits officiels, indéfiniment conçus selon un type invariable, auraient suffi à eux seuls à maintenir les souvenirs classiques. Les entreprises de reproductions de galeries princières ou privées, dont nous avons déjà parlé, concouraient à un effet analogue, et le goût public était assez large pour que les estampes les plus rébarbatives elles-mêmes pussent trouver acquéreurs. Aussi, quand un artiste était prédisposé à des formes très éloignées du courant dominant, la nécessité de vivre de son art ne le détournait pas de ses inclinations. Jean Massard aurait pu se contenter d'être un excellent graveur de vignettes; sa collaboration aux *Métamorphoses d'Ovide* le classait, et plus encore l'exécution des dessins d'Eisen pour la jolie édition d'*Anacréon et Moschus, Sapho, Bion* (1773). Il préféra les grandes estampes et, tout en devenant un excellent interprète de Greuze[1], il s'adonna à la traduction des maîtres, surtout des Italiens, qu'il traita d'un burin léger, fondu, souple et aimable. Engagé dans cette voie, la réaction ne pouvait le surprendre, et les pièces qu'il produisit à la fin du siècle et celles qu'il signa sous l'Empire et sous la Restauration (car il travailla dans la plus extrême vieillesse et jusqu'au seuil de la mort) ne se distinguent des premières que par l'ennui des modèles empruntés aux contemporains.

Il y eut enfin un artiste qui, sous Louis XV, au moment où l'art était en fête, parmi la jolie mascarade que nous avons évoquée, pratiqua le métier le plus étroit, le plus roide, le plus étranger à toute grâce, et cet artiste fut célèbre, honoré. J. G. Wille (1715-1807) s'imposa par la puissance du sérieux et de l'ennui. Rarement habile ouvrier eut un métier plus maussade.

[1] Voir p. 227

Ce bon Allemand à la figure large, ouverte et vulgaire, était, certes, un excellent homme, et son *Journal* nous le rend tout à fait sympathique, mais quel terrible graveur! Toutes les recettes inventées par ses prédé-



Fig. 106. — J. G. Wille. Mort de Marc-Antoine, d'après P. Battoni (fragment).

cesseurs pour vaincre ou tourner les difficultés, il les connaît, mais il ne se contente pas de les pratiquer, il les étale. On se le représente, travaillant avec une assiduité exemplaire. Peu sensible au choix de ses modèles, dépourvu de tout sens artistique, il désire surtout un original bien propre, bien net, qui n'offre rien à imaginer ni à compléter et, poussé d'instinct vers les Hollandais, il s'attaque aux plus secs, aux plus

finis, à Mieris, Metzu, surtout à Gérard Dou. Au besoin il traduira les plates productions d'un Dietrich, demandera à son fils des compositions de piètre valeur, ou copiera l'emphatique *Mort de Marc-Antoine* de Pompeo Battoni (fig. 106). Avec une joie et une patience implacables, il pousse ses tailles droites, obliques, en spirales, les conduit parallèles, les croise sous différents angles, les mélange de tailles courtes, de croix, de points. Dans les bordures, il s'en donne à cœur joie et mêle aux tailles larges et d'une rigueur impeccable de belles calligraphies ondulées ou des combinaisons de points et de lignes. Et pourtant, avec plus de discrétion, il aurait pu être excellent et, dans un portrait, contraint, tout de même, à s'effacer un peu, il modèle avec finesse le visage, produit de belles pièces de facture, le *Cardinal de Tencin* d'après E. Parrocel, ou *Marigny* d'après De Troy.

Wille n'eut pas seulement une « vogue prodigieuse » : très bienveillant, paternel, il groupa un nombre considérable d'élèves, étrangers comme lui ou français. Par les meilleurs de ces disciples, par Tardieu, surtout par Bervic, il a pesé sur l'art du XIX[e] siècle.

Les gravures de Wille, voilà à peu près tout ce que les Davidiens respecteront de l'immense effort que nous venons d'évoquer. Estampes charmantes, vignettes délicieuses seront sacrifiées, vendues à vil prix, détruites même, brûlées par un Évariste Fragonard, en l'honneur des théories davidiennes. Il n'a pas tenu à la génération de 1789 que rien ne demeurât de la période la plus aimable de l'art français.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux indiqués dans la bibliographie générale.

Portalis et Beraldi. *Les graveurs du XVIII[e] siècle*, 3 vol., in-8, Paris, 1880-82.

N. Ponce. *Mélanges sur les Beaux-Arts*, in-8, Paris, 1826.

G. Bourcard. *Dessins, gouaches et estampes du XVIII[e] siècle*, in-8, Paris, 1893.

Bocher. *Les gravures françaises du XVIII[e] siècle*, in-4, Paris, 1882 (contient les catalogues descriptifs et raisonnés de Nicolas Lavreince, Baudouin, Chardin, Lancret, A. de Saint-Aubin, Moreau le Jeune).

De Goncourt. *L'art au XVIII[e] siècle*, 3[e] édit., in-4, Paris, 1880-82.

E. Delignières. *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Jean Daullé*, in-8, Abbeville, 1872.

A. Firmin Didot. *Les Drevet*, in-8, Paris, 1876.

Faucheux. *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment les œuvres [illegible] d'Étienne Ficquet, Pierre Savart, J.-B. de Grateloup*, in-8, Paris, 1864.

III. — Ed. de Goncourt. *Catalogue raisonné de l'œuvre peint et gravé d'Antoine Watteau*, in-8°, Paris, 1875.

G. Séailles. *Watteau*, in-8°, Paris, 1901.

Paul Mantz. *Cent dessins de Watteau gravés par Boucher*, in-8°, Paris, 1892.

Emile Campardon. *J. B. Massé*, in-16°, Paris, 1880.

André Michel. *Boucher*, in-4°, Paris, 1886.

Gustave Kahn. *Boucher*, in-8°, Paris, 1905.

P. de Nolhac. *Boucher*, in-8°, Paris, 1908.

IV. — Portalis. *Fragonard*, in-4°, 1889.

Camille Mauclair. *Fragonard*, in-8°, Paris, 1904.

P. de Nolhac. *Fragonard*, in-8°, Paris, 1907.

A. Moureau. *Les Saint-Aubin*, in-4°, Paris, 1894.

V. — Destignières. *J. Aliamet et son œuvre*, in-4°, Paris, 1906.

Dairaine. *Catalogue de l'œuvre de J. F. Beauvarlet d'Abbeville*, in-8°, Abbeville, 1860.

Ch. Ant. Jombert. *Catalogue de l'œuvre de Ch. N. Cochin*, in-8°, Paris, 1770.

O. Leverton. *N. Lavreince*, Stockholm, 1899.

C. Mauclair. *Greuze*, cat., in-4°, Paris, 1906.

VI. — Cohen. *Guide de l'amateur de livres à vignettes du XVIIIe siècle*, in-8°, Paris, 1886.

Crottet. *Supplément à la cinquième édition du Guide de l'amateur de livres à figures du XVIIIe siècle*, in-8°, Amsterdam, 1890.

J. Lewine. *Bibliography of Eighteenth Century art and Illustrated Books in English and French*, in-8°, Londres, 1898.

Portalis. *Les dessinateurs d'illustrations du XVIIIe siècle*, 2 vol., in-8°, Paris, 1877.

Valabrègue. *Cl. Gillot*, in-8°, Paris, 1883.

Boucher. *Trente-trois estampes pour les œuvres de Molière*, réduites et gravées à l'eau-forte par J. de Mare, in-4°, Paris, 1881.

Jules Hédou. *Noël Le Mire et son œuvre*, in-8°, Rouen et Paris, 1875.

S. Rocheblave. *Les Cochin*, in-4°, Paris, 1893.

A. Moureau. *Les Moreau*, in-4°, Paris, 1894.

VII. — L. Maillard. *Les menus et programmes illustrés : invitations, billets de faire-part, cartes d'adresses, petites estampes, du XVIIe siècle jusqu'à nos jours*, in-4°, Paris, 1890.

VIII. — C. F. Joullain. *Réflexions sur la peinture et la gravure accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et des ventes*, in-12, Paris, 1786.

Duplessis. *Les ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d'arts aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in-8°, Paris, 1874.

Portalis. *Les graveurs amateurs du XVIIIe siècle*, in-8°, Paris, 1882.

Mémoires et journal de J. G. Wille, publiés par Georges Duplessis, 2 vol., in-8°, Paris, 1857.

IX. — *Exposition de Gilles Demarteau, graveur du roi*, in-8°, Bruxelles, 1883.

Leymarie. *L'œuvre de Gilles Demarteau l'aîné*, in-8°, Paris, 1896.

Jules Hédou. *Jean le Prince et son œuvre*, in-8°, Paris, 1879.

X. — E. Chesneau. *Les estampes en couleurs au XVIIIe siècle*, in-f°, Paris, 1887.

Portalis. *La gravure en couleurs*. Gazette des Beaux-Arts, 1888.

J. Guibert. *La gravure en couleurs au XVIIIe siècle*, Le Musée, 1906.

Singer *Le Blon* Studio, 1903
M Fenaille *L'œuvre gravé de Debucourt*, in-4°, Paris, 1900
Noel Parfait *Notice biographique sur A.-F. Sergent*, in-8°, Chartres, 1848.

XI — S. Rocheblave *Étude sur le comte de Caylus*, in-8°, Paris, 1889
Ch. Le Blanc *Catalogue de l'œuvre de J. G. Wille*, in 8°, Leipzig, 1847.



Fig. 107. — Cul-de-lampe dessiné et gravé par Choffard.

CHAPITRE II

LA MANIÈRE NOIRE. LA GRAVURE EN ANGLETERRE

I. Origine de la manière noire. Définition. Discrédit initial. — II. Premiers essais aux Pays-Bas ; en Allemagne. — III. La manière noire en France au XVIIe siècle. — IV. L'Angleterre. Coup d'œil rétrospectif. Hollar. Faithorne. — V. La manière noire au XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle. John Smith. — VI. La grande époque. Les graveurs de Reynolds. Mac Ardell et les Irlandais. Th. Watson. R. Earlom. J. R. Smith et ses élèves. — VII. Le pointillé. Bartolozzi. — VIII. Le burin. Strange. Woolett. — IX. Hogarth.

I. — En 1642, Louis de Siegen, de Cassel, établi à Amsterdam, produisit un portrait de la *Landgrave de Hesse* (fig. 108) d'après un procédé nouveau dont il défiait lui-même de pénétrer le secret. Sa découverte passa presque inaperçue.

Quelques années plus tard, le prince Rupert (1619-1682), se trouvant en Hollande, s'intéressa à ces travaux. Rupert était, en même temps que chevaleresque et aventureux, curieux d'art et de science; il obtint, de Siegen, communication de sa méthode mystérieuse. Rentré à Londres, après la restauration des Stuarts, il publia quelques pièces assez remarquables, entre autres une tête d'*exécuteur* d'après Ribera. L'historien de la gravure, John Evelyn (1620-1666) qui le vit graver, le célébra dans son ouvrage comme l'inventeur du système dont Siegen était l'auteur véritable, et cette erreur fut longtemps accréditée.

La *manière noire*, comme l'on appelle en France le procédé auquel les Anglais ont attribué le nom de *mezzotint*, est d'une exécution à la fois parodoxale et fort simple.

Le graveur au burin ou à l'eau-forte trace sur le cuivre un dessin que le tirage imprimera en noir sur le papier. Partout où l'outil a passé il y a encrage; il y a blanc là ou la planche est restée vierge. Dans la manière noire, au contraire, une opération mécanique préalable, pratiquée avec un *berceau*, a grené le cuivre d'une façon uniforme : la planche

rugueuse encrée donnerait un placard noir. Avec un brunissoir ou racloir,



Fig. 108. — Louis de Siegen. Portrait d'Amélie Élisabeth Landgrave de Hesse (détail)

l'artiste écrase d'une façon complète ou partielle le grain, et détermine

des surfaces qui retiendront plus ou moins l'encre. Il fait donc jaillir des ténèbres la lumière et les tons et opère, à peu près comme s'il dessinait sur un papier noir à la gouache.

Louis de Siegen avait du premier jour fixé les formes essentielles de son procédé ; il était possible d'imaginer des recettes de détail, mais, dès ce moment, la manière noire se présentait comme d'un usage pratique et facile. Elle se répandit avec une extrême rapidité en Allemagne, aux Pays-Bas, en France comme en Angleterre, mais, elle ne fut, d'abord, accueillie par les artistes qu'avec une certaine suspicion.

Le beau travail du burin était partout en honneur. Les graveurs étaient moins fiers des effets produits, que des procédés par lesquels ils les obtenaient ; ils maniaient une langue noble et avaient la vanité de faire du grand art. On n'examina donc pas si la manière noire était susceptible de perfection, on ne l'accabla pas des reproches que, plus tard, on devait accumuler contre elle, on ne dit pas qu'elle était capable de rendre les modelés les plus souples, les reflets les plus légers, mais qu'elle était impropre à traduire le style d'un dessin, qu'elle était brillante et molle et, somme toute, impersonnelle ; elle fut discréditée parce que mécanique et facile. Ainsi devaient être accueillies plus tard la lithographie et la photographie.

La méthode étant aisée, de nombreux artistes firent des essais auxquels ils ne s'arrêtèrent pas et dont la plupart ne furent pas mis en vente. La manière noire fut regardée comme un procédé commercial ; ses produits peu coûteux alimentèrent l'imagerie populaire. Elle fournit des images de piété, des pièces satiriques ou d'actualité, des reproductions ou contrefaçons de gravures au burin. Pourtant, si la masse des pages publiées — et De Laborde les évaluait à 60 000 avant 1720 — a peu de valeur, le nombre est assez grand des estampes dignes d'éloge et qui garantissaient l'avenir du procédé.

II. — Ce sont les Pays-Bas qui montrèrent le moins de dédain pour la manière noire. Rembrandt, bien qu'on ait parfois supposé le contraire, ne l'employa jamais, mais Dusart s'en servit pour quelques estampes très supérieures à ses eaux-fortes. Dès 1676, J. Van Somer publiait un remarquable portrait de *Charles XI* de Suède. A. Blooteling (1634-1690?), auquel on attribue l'invention du berceau, et G. Valck (1626?-1720?), travaillèrent beaucoup et le premier surtout, d'une façon fort habile. P. Schenk, associé de Valck, vendait, en 1703, un portrait-médaillon du tsaréwitch Alexis, curieux pour l'iconographie et l'art.

Les pièces néerlandaises de circonstances ou populaires sont — malgré la disparition certaine du plus grand nombre — légion. En 1678-1679, lors du Congrès de Nimègue, Quitter publie dans la ville même les portraits



Fig. 109. — Bernard Picart. La curiosité, d'après Santerre.

détestables des diplomates. Puis ce sont des pamphlets contre le roi de France (la *Procession monastique*), contre les moines, satires toujours violentes, parfois ordurières ; un placard anonyme sinistre raconte le massacre des frères de Witt. Plusieurs séries reprennent le sujet favori des

Hollandais les *Cinq sens*, et l'on contrefait le célèbre *Marchand de mort-aux-rats* de Visscher.

Au début du XVIIIe siècle, Gérard de Lairesse recommandait aux artistes, comme une distraction profitable, l'usage de la manière noire, et des praticiens même médiocres étaient en pleine possession de la technique.

Cependant, en Allemagne, la manière noire était pratiquée, au lendemain même de son origine, et dans les dernières années du XVIIe siècle, Elias Christophorus Heiss (1660-1731) signait à Augsbourg une suite infinie de portraits dont quelques-uns fort remarquables et comparables aux beaux produits du burin, celui de *Jacques Bender* (1696) entre autres.

III. En 1658, W. Vaillant de Lille, peintre du prince Rupert, vint en France ; il divulgua le secret que possédait son maître. J. Van Somer qui, vers la même époque accomplit le même voyage, fit de semblables révélations. Ils réunirent peu d'adeptes parmi des artistes qu'hypnotisait la maîtrise de Nanteuil.

La contribution numérique de la France fut donc restreinte, mais, par la qualité de sa production, c'est elle néanmoins qui, dans cette période d'élaborations, a eu la meilleure part. Le jour où l'engouement dont bénéficient aujourd'hui les contemporains de Louis XV se reportera sur le XVIIe siècle, on recherchera les estampes de Sarrabat, de Barras, de Bouys, de Coussin, de Bernard, d'autres encore qu'enveloppe un dédaigneux et injuste oubli.

Un collectionneur du Midi, Boyer d'Aiguille (1682?-1709), fit graver à Aix les principaux tableaux de sa galerie, dans le système nouveau et participa lui-même, non sans habileté, à cette entreprise. Il rencontra, à Aix, dans la personne de S. Barras (1680-1710) un excellent collaborateur que recommandent d'habiles copies et de bons portraits.

Cependant à Paris, J. Van der Bruggen (1649-?) de Bruxelles gravait dès 1682 des portraits médiocres et, dans un œuvre inégal, signait de jolies pièces, telle la *Fille à la fenêtre*. Quelques artistes du second plan, J. Cotelle (1645-1708) qui avait aussi gravé à l'eau-forte, Elisabeth Boucher, les deux Maheux témoignaient, sinon d'un talent personnel, au moins de la possession du procédé. Au-dessus d'eux, des maîtres véritables.

Le premier en date, J. Sarrabat (1670-?) peintre et graveur fit des compositions religieuses et de bons portraits. Coussin se livra à des travaux analogues. A. Bouys, élève de De Troy, publia des portraits remar-

quables, surtout une image très vivante de *Massillon* (1703). Bernard Picart (1673-1733) fut plus habile encore (fig. 109).



Fig. 110. — Mac Ardell. La duchesse de Malborough, d'après Reynolds (détail).

Enfin, dominant tout ce groupe, apparaît Sam. Bernard qui, à lui seul, assurerait, aux confins du XVIIIe siècle, la supériorité de la France dans la manière noire. Ses copies d'après Corrège, le Guide ou Rembrandt

sont excellentes et témoignent à la fois d'une grande habileté, d'une intelligence très fine des manières et d'une rare souplesse. Il a signé, de *Louis XIV* (1692) et de *Monseigneur*, le grand dauphin, de frappantes effigies. Ainsi que B. Picart, S. Bernard finit sa carrière en Hollande.

De tels artistes justifiaient la manière noire et lui donnaient parmi les arts droit de cité, mais en Allemagne la sève était épuisée; les Pays-Bas aspiraient au repos; en France les procédés traditionnels étaient trop forts et, peut être aussi, les aspirations inclinaient-elles à des méthodes plus alertes. Pour que la manière noire s'épanouît, il fallait qu'elle s'implantât dans un terrain quasi neuf. Ces conditions exceptionnelles, elle les rencontra en Angleterre.

IV. — L'Angleterre, dès la fin du xve siècle, avait montré dans la gravure la même infériorité et la même indifférence que dans les autres arts. William Caxton, qui imprima à Westminster, en 1477, le premier livre anglais, quand il s'était avisé d'illustrer un ouvrage, n'avait édité que des bois grossiers. Au siècle suivant on pourrait citer avec peine quelques graveurs obscurs occupés à composer des frontispices. Simon de Passe, qui vécut plusieurs années à Londres au début du xviie siècle, communiqua les procédés laborieux de sa famille à des élèves, Elstracke, Delaram, John Payne (1606-1648), dont les productions n'intéressent que l'iconographie et l'histoire.

Wenzel Hollar, de Prague (1607-1677), chassé de son pays par la guerre, fut amené en Angleterre par le comte d'Arundel. La chute de Charles Ier l'obligea à s'enfuir à Anvers; il revint à Londres lors de la restauration de Charles II, et y demeura jusqu'à sa mort. C'était un artiste singulier; très habile aquafortiste, il dessinait tout ce qui se présentait à ses yeux, beaucoup moins soucieux d'obtenir un effet d'art que de fixer un souvenir. Il a laissé une œuvre énorme, dont la plus grande partie est dépourvue de valeur, dont quelques pages sont gravées avec une extrême finesse. Ses copies d'après la galerie du comte d'Arundel, son protecteur, méritent peu d'attention; ses vues de villes, trop souvent, ne sont que des documents historiques; par contre, les suites de costumes féminins anglais ou internationaux, qu'il publia à Londres en 1640 et 1644 affirment son talent d'observateur, et surtout quelques types de turcs, de nègres, de sauvages américains, estampes minuscules, méritent de le sauver de l'oubli.

Hollar eut très peu d'influence, et le premier graveur de talent de



Fig. 111. — Thomas Watson. Portrait de lady Bampfylde, 1777, d'après Reynolds.
(très réduit)

nationalité anglaise, W. Faithorne (1616?-1691), fut un buriniste influencé d'abord par les disciples de Rubens, puis, à la suite d'un voyage en France, par les leçons de R. Nanteuil. Très inégal, Faithorne produisit quelques portraits d'un accent vigoureux tel celui de *Christine de Suède*, tels encore ceux de *W. Paston* (1659) de *Georges Watson* ou de *John Pordage*. Il serait malaisé, cependant, de relever dans son œuvre un caractère national, sauf, peut-être, la tendance à assombrir l'estampe et à côtoyer la manière noire. A Faithorne succédèrent d'autres portraitistes, artistes médiocres.

V. — Somme toute, lorsque la manière noire fut introduite en Angleterre, elle trouva le champ à peu près libre.

A ces circonstances propices se joignirent des raisons de succès plus durables. Le séjour de Van Dyck à Londres avait fait naître chez les Anglais le goût des effets colorés et l'indifférence pour le dessin précis et la ligne. Ces dispositions furent fortifiées par les portraitistes à la mode, Peter Lely ou G. Kneller. Elles dominèrent dans la seconde partie du XVIIIe siècle avec Reynolds et Gainsborough, pour s'exaspérer encore au début du XIXe siècle avec Lawrence.

La manière noire répondit parfaitement à de telles tendances. Impuissante à rendre la correction ou la finesse d'un dessin sévère, elle offrait la gamme de tons la plus ample et la plus souple pour traduire les oppositions violentes ou les nuances délicates. Dans ses prédilections et dans ses lacunes, elle incarna le goût anglais Le triomphe de la manière noire ne fut pourtant pas une explosion soudaine. Elles s'achemina par étapes vers l'hégémonie.

Après le prince Rupert, qui fit connaître le procédé nouveau aux Anglais, l'historien John Evelyn qui en fit l'essai pour en mieux pénétrer la nature et W. Sherwin qui grava un portrait de Charles II en 1669, ce furent d'abord des Hollandais qui exploitèrent à Londres la manière noire. Gérard Valck y travailla un an (1672-73). Ab. Blootelingh y séjourna plusieurs années, reproduisant compositions et portraits, surtout d'après Van Dyck et Peter Lely. Verkolje (1650 ?-1693) publia des pièces souvent fort habiles. Quelques années plus tard, un Français, Jean Simon (1675-1755), passait en Angleterre vers 1710 et y donnait des estampes d'après les maîtres italiens.

Mais, dès ce moment, les Anglais étaient entrés en lice. Bernard Lens (1659-1725) éditait un nombre considérable de pièces tantôt mé-



Fig. 112. Valentine Green. Cynthia d'après Maria Cosway. [illegible]

diocres, tantôt passables empruntées à l'Italie et aux Flandres et Isaac Beckett (1653-1719) montrait une fécondité presque égale, avec un souci plus élevé d'art. Enfin John Smith (1652-1742) fermait cette première période et donnait à la manière noire ses lettres de maîtrise.

John Smith tranche avec ses prédécesseurs d'une façon matérielle, parce qu'il renonce aux formats restreints employés couramment avant lui, pour s'élever à l'ampleur de l'in-folio ; il diffère d'eux davantage par l'envergure de son talent. Ses copies d'après Baroche, Parmesan, Van Dyck, Titien ont un agrément, une vivacité, auparavant fort rares. Mais, et c'est là un point essentiel, tandis que de semblables travaux étaient les occupations ordinaires de ses prédéceseurs, John Smith se consacre surtout au portrait, et oriente ainsi la manière noire dans sa voie définitive.

Les portraits il les dessine parfois lui-même; il en fait de très bons sur des originaux de Schalken, ou de Peter Lely, mais il est excellent quand il interprète Kneller dont il a été l'élève, dont il reste l'ami, d'après lequel il grave plus de cent trente planches et qui a sur lui une action analogue à celle que Reynolds exercera sur la prochaine génération. Remarquables surtout les portraits d'hommes, parfois présentés à la française dans un encadrement ovale simulant un œil-de-bœuf, parfois, plus rarement, sur un fond de paysage. Le nom seul des modèles soutiendrait l'intérêt : tout ce que l'Angleterre a compté alors de célébrités est ici réuni : Pope, Locke, Newton, Lely, Kneller, Wren, parmi d'autres. John Smith porte, avec vaillance, le poids de ces grands noms. Ceux qui l'inspirent le mieux ne sont pas, au reste, les plus illustres. Les effigies de femmes sont plus inégales : il est moins soutenu par Kneller : son métier est quelquefois un peu triste, embarrassé. Mais il a aussi des pages légères gracieuses, excellentes, des inspirations délicieuses (*Mrs Eleonore Copley* ou *Lady Copley*) ; les portraits des duchesses de *Grafton*, de *Malborough*, de *Saint-Albans* de *Lady Howard* et de la *comtesse d'Essex* ouvrent dignement la galerie merveilleuse que nous allons bientôt visiter.

VI. — Cette galerie dit le mérite des graveurs qui travaillèrent dans la seconde moitié du XVIIIe siècle ; elle proclame aussi la gloire et l'influence prépondérante de Reynolds. Reynolds a agi sur la manière noire comme Rubens avait agi sur les graveurs de son temps. Il n'a pas seulement fourni aux artistes d'admirables modèles ; il leur a inspiré la recherche des qualités séduisantes, le goût des effets faciles et larges, le

calcul et le jeu relatif des harmonies. Il les a sans doute guidés et par ses œuvres et par ses avis; son intelligence réfléchie était capable de conseils décisifs. La plupart d'entre eux se sont consacrés presque unique-



Fig. 11[illegible]. — J. R. Smith. Une bacchante (Lady Hamilton), 178[illegible], d'après Reynolds [illegible]

ment à le traduire, mais les jours mêmes où ils s'adressent à un autre peintre, ils conservent les habitudes prises auprès de lui : ils restent les « graveurs de Reynolds ».

Ni Romney, ni Hoppner, ni Gainsborough n'ont exercé d'action

analogue. Ils ont été reproduits moins souvent, et dans un style dont ils n'étaient pas les inspirateurs.

Pour mesurer la portée de l'intervention de Reynolds, il suffit d'examiner l'œuvre des deux premiers en date de ses traducteurs, J. Mac Ardell, et R. Houston.

Tous deux avaient gravé avant de le connaître ; ils avaient tous deux fait des estampes honorables, de bonnes copies de portraits de Rembrandt, Mac Ardell (1710 ?-1765) plus sûr, R. Houston (1721 ?-1775) plus inégal. Ils abordent Reynolds et, aussitôt, ils apparaissent métamorphosés. Ils ont une désinvolture, une grâce, un charme brillant qu'on n'aurait pas soupçonnés chez eux. Mac Ardell, d'une facture légère, distinguée, un peu grise, popularise les traits de *Miss Horneck* (1761), de la *Comtesse de Waldgrave* (1762) de *Lady Fitzwilliam* (1764), de *la duchesse de Malborough* (fig. 100) ; il donne en 1757 le portrait de l'amiral *Boscawen*. R. Houston, parmi une série très nuancée de portraits de femmes, triomphe avec les *Deux Waldgrave* (1761).

Ce degré supérieur où s'élève ici la manière noire, cet éclat qu'elle a conquis, qu'elle va soutenir et développer encore, ne sont pas les résultats d'un perfectionnement technique. Le procédé était né parfait. Tout au plus a-t on choisi pour le cuivre un grain plus serré, soigné les tirages, adopté des encres de nuance plus chaude, d'un noir tirant sur le roux. Le progrès est tout esthétique ; il réside dans les intentions de l'esprit qui dirige la main.

Il faut l'ajouter : l'influence de Reynolds et le succès de ses traducteurs n'ont pas été sans entraîner quelques conséquences fort fâcheuses. La manière noire est demeurée un pur procédé de reproduction ; sans doute, elle avait, dès l'origine, pris ce caractère ; mais on aurait pu espérer qu'elle servirait un jour à traduire des conceptions personnelles. Ce jour n'est jamais venu. Bien plus, à se proposer un objet commun, un idéal unique, les artistes en sont arrivés à une uniformité d'exécution décevante. En énumérant les meilleurs d'entre eux, nous ne pouvons tenter de les caractériser parce que, pour la plupart et pour les plus habiles, ce serait un effort artificiel. Les amateurs qui ont une très grande habitude de manier leurs estampes, parviennent à discerner les factures, mais c'est par des signes secondaires, fugitifs, des intuitions vagues. Les plus experts ne sont garantis contre les méprises que par les signatures.

Il faut donc se résigner à dire, de tel maître qu'il fut excellent, de tel autre qu'il fut peu soigneux ou inégal. Les graveurs auraient, sans doute,



Fig. 116. — J. Grozer. A Lady and Child, d'après Reynolds (Mezzotint)

cherché à accentuer davantage leur personnalité, s'ils avaient pu soupçonner l'engouement qui devait un jour s'attacher à leurs estampes; mais ces estampes, que l'on couvre aujourd'hui d'or, que l'on estime souvent autant ou plus que les tableaux qu'elles reproduisent, se vendaient, à leur apparition, un prix minime, depuis 1 schelling 6 d. jusqu'à 10 schellings, selon leur dimension; à peu près ce que nous payons aujourd'hui une bonne héliogravure. On cherchait à répondre au goût des acheteurs et non à faire preuve de génie.

L'hégémonie de Reynolds eut enfin ce résultat de cantonner presque exclusivement les graveurs dans le portrait. Ce sont des portraits superbes, délicieux; aucun d'eux n'est indigne du portefeuille des collectionneurs; tous ils provoquent, dans les ventes publiques, des enchères sensationnelles. Mais enfin la manière noire aurait pu recevoir des applications plus larges. Lorsque Richard Earlom (1743-1823) exécutait ses célèbres *Fleurs* d'après Van Huysum, ou copiait un paysage de Hobbema, ne faisait-il pas un heureux usage de son talent? Ne serions-nous pas, surtout, bien aises de voir dans leur intérieur, dans leurs travaux, dans leurs plaisirs, ces héros dont on ne nous donne que les portraits séduisants? Nous voudrions connaître le côté élégant de la vie dont Hogarth a clamé la satire. Quelques portraits groupés, de rares scènes de genre : la *Diseuse de Bonne aventure* d'après Beechey (1786) et le *Montreur* d'après Hoppner (1787) gravés par John Young (1755-1825) ne suffisent pas à notre curiosité. *L'Exposition de la Royale Académie en 1771* et l'*Intérieur du Panthéon* (1772) de Richard Earlom, malgré leur médiocrité, le *Modèle vivant à la Royal Academy*, belle pièce du même artiste d'après Zoffany, la *Machine pneumatique*, magnifique morceau de Valentine Green (1739-1813) d'après J. Wright (1769) prennent un intérêt exceptionnel.

Ces regrets exprimés, abordons l'examen des artistes. Ici, on est débordé par le nombre : il est impossible de nommer tous ceux qui atteignirent la maîtrise : plus impossible encore d'énumérer les pages, même capitales. Il faut en prendre son parti, renvoyer les curieux aux catalogues, se contenter de courir sur les sommets.

Mac Ardell et R. Houston étaient Irlandais. D'autres Irlandais les suivirent. Fisher (1730-1785), artiste inégal, tombant parfois dans le noir ou dans le gris, fit un bon portrait de *Sterne*. J. Dixon (1730-après 1800)[1], qui travailla irrégulièrement, se recommande par les portraits de *Robertson*

[1] Les dates des graveurs en manière noire sont très imparfaitement connues. Nous avons emprunté nos chiffres au catalogue de S. Colvin.



Fig. 115. — James Watson. La duchesse de Buccleugh et sa fille, d'après Reynolds, très réduit.

(1772), du duc de *Leinster* (1775), du comte de *Pembroke*, de la duchesse d'*Ancaster*. James Watson (1740-1790) est le plus fécond et le plus puissant du groupe irlandais ; vigoureux, ample, il nous présente, parmi d'autres, les portraits de l'amiral *Rodney*, de *Bartolozzi*, de *Reynolds* lui-même, la famille du *Comte de Pembroke*, le portrait allégorique, *Allegro*. *Catherine Bunbury*, *Lady Carpenter*, *Miss Kennedy* (1771)[1] se distinguent dans la foule élégante que dominent les duchesses de *Buccleugh*, de *Cumberland*, de *Malborough* (1768), joyaux d'une suite à laquelle plusieurs maîtres ont collaboré, la suite célèbre des « duchesses ».

A présent les Anglais prennent le pas. Thomas Watson (1750-1781) est l'auteur de la plus recherchée de toutes les estampes en manière noire : *Lady Bampfylde* (1777) (fig. 111) ; il a signé aussi la charmante pièce, la *Duchesse de Gloucester* enfant jouant avec son chien (1774), et accusé d'une facture vigoureuse, virile les effigies de *Warren Hastings* (1777) ou de *Garrick* (1779). Son ami William Dickinson (1746-1823) a gravé le portrait de *Lady Charles Spencer* (1762) en costume d'amazone et, d'après Romney, le grave portrait de *Lord Thurlow* (1800).

Trois pièces empruntées à trois maîtres différents : la *Signora Bacelli* (1784) d'après Gainsborough, la délicieuse *Mrs Davenport* (1784) d'après Romney, l'armateur *John Barker* (1786) d'après Reynolds, classent John Jones (1745-1797) comme un maître original et libre.

Richard Earlom est, de tous ces artistes, le plus divers, tant par les peintres qu'il a traduits que par les sujets qu'il leur a empruntés. Nous l'avons déjà signalé comme auteur de scènes de genre ; portraitiste, il doit à B. West ou à Zoffany le modèle de beaux morceaux : *Una* (1772), la *Famille royale d'Angleterre*.

Valentine Green, qui a donné la célèbre *Cynthia* (1783) (fig. 112), et la belle *Duchesse de Devonshire*, est un des plus distingués, des plus sobres, des plus décisifs traducteurs de Reynolds; il faudrait citer son œuvre presque entier, et l'on renonce aussi à choisir quand on arrive à John Raphaël Smith (1752-1812).

Chez ce dernier, tout est excellent : pas une page n'est indifférente ou médiocre : nulle main plus sûre, nulle plus souple. On est arrêté, à cause du nom du héros, par le *Duc d'Orléans* (Philippe Égalité,) par le *Prince de Galles* d'après Gainsborough (1783), à cause de l'étrangeté du type, par le chef indien *Tayadanega* d'après Romney (1779) ; on admire la jolie *Lady*

[1] D'après Read.



Fig. 116. — J. R. Smith. Portrait de miss Stanhope, d'après Reynolds. [illegible]

Beaumont (1781), les grâces enfantines de *Miss Montagu* (1776). Le portrait de la célèbre *Lady Hamilton* (1784) en bacchante joint à d'autres attraits le tirage en couleurs qui le rend plus séduisant (fig. 113). On pourrait, pour des raisons diverses, épuiser l'œuvre tout entier.

Sans avoir atteint cette supériorité continue, Joseph Grozer (1775-avant 1800) mérite une mention spéciale, pour avoir cherché des moyens d'expression personnels, moyens vigoureux, violents, qui le font, parmi tant d'artistes peu différenciés, aussitôt reconnaître. La *Mère et l'enfant* (1787) est un exemple typique de sa facture (fig. 114).

Les élèves de J.-R. Smith : William Ward (1766-1826) et son frère James (1769-1859), Charles Howard Hodges (1764-1837), S. W. Reynolds (1773-1835) continuèrent les traditions de la manière noire et lient le XVIIIe siècle sans interruption avec le XIXe. Reynolds était mort en 1792, ils se mirent au service de ses successeurs. Tout d'abord ils modifièrent peu de chose à leur allure, les pièces que les Ward ont signées sont comparables aux meilleures que l'on eût produites jusque là. Nous définirons plus tard l'évolution dont l'œuvre de Hodges, de S. W. Reynolds, porte témoignage.

La séduction qu'exercent les belles manières noires sur le public tient tout d'abord au charme extraordinaire des œuvres qu'elles ont popularisées. C'est l'art prestigieux de Reynolds, de Romney, de Gainsborough que l'on admire et aussi, bien souvent, l'élégance et la beauté de leurs modèles. Aucun de ces mérites ne laisse l'amateur indifférent, mais de plus, il essaye de discerner les mérites propres du graveur et il en tire des joies nouvelles.

S'il regarde *La duchesse de Buccleugh et sa fille* (fig. 115), il sait que la composition, la présentation de ce groupe aimable dans un paysage, le paysage même, les chiens qui jouent au premier plan et la grande draperie qui couronne la scène, sont les marques du génie de Reynolds. Mais la transcription des harmonies colorées par les gammes du blanc au noir, la variété des travaux qui rendent les draperies, les étoffes, permettent de distinguer le pelage de deux chiens et mettent en valeur les carnations, la franchise et l'unité d'effet : tout cela témoigne le talent de James Watson.

J. Raphaël Smith nous transmet, comme un écho fidèle, la mélancolie de Mrs Stanhope, à laquelle s'associe le charme languide du soir (fig. 116). Avec quel art d'équivalence, il exprime le flou, la morbidezza du paysage, oppose à l'imprécision du fond la facture vigoureuse de la tête, conserve les intentions du pinceau, les pensées secrètes et les faiblesses du peintre.



Fig. 117. — Dunkarton. Portrait de lord Lifford, d'après Reynolds (très réduit).

Si le portrait de *Lady Bampfylde* (fig. 111) est le chef d'œuvre de Thomas Watson et la gloire de la manière noire, c'est parce que le graveur a triomphé avec un brio impeccable de toutes les difficultés que le peintre lui avait ménagées. Éclat de la lumière, blancheur des lis, écorce argentée des bouleaux, miroir des eaux, suavité des carnations, toutes ces fraîcheurs que la couleur diversifiait facilement et qu'il fallait diversifier sans la couleur, Th. Watson les a rendues avec puissance, en grand artiste.

Faut-il, à présent, voir un graveur aux prises avec un tableau grave, sévère, majestueux, regardez le portrait de *Lord Lifford* par R. Dunkarton (1744-avant 1817) : le procédé a autant d'ampleur qu'il avait naguère de jeunesse, de frivolité[1] (fig. 117).

VII. — En 1764, au moment même où Reynolds donnait à la manière noire une impulsion décisive, un jeune Florentin, Bartolozzi, venait en Angleterre tenter la fortune. Bartolozzi (1735-1813) adopta une méthode dont le succès fut énorme, mais dont la durée fut très courte et qu'on appelle le pointillé.

De tous temps il s'était trouvé parmi les graveurs des artistes qui modelaient les parties délicates, les chairs en particulier, par des jeux de points plus ou moins marqués ou espacés. Au XVII[e] siècle, Jean Morin ou Suyderhoef avaient ainsi procédé. Bartolozzi systématisa cet usage et produisit des estampes exclusivement gravées par points.

Le pointillé s'obtenait avec des roulettes, des burins, des préparations analogues à celles qui servent à l'aquatinte. Le maniement en était aisé et rapide. Il se prêtait aux effets de douceur, de suavité, de flou. Par contre, il manquait de précision, d'accent, de variété. La planche encrée à la poupée en plusieurs couleurs donnait des épreuves d'une coloration très légère, un peu molle, et qui sont aujourd'hui recherchées par les collectionneurs.

Doué d'une grande facilité et encouragé par la vogue, Bartolozzi produisit énormément et d'une façon très inégale. Les compositions allégoriques qu'il gravait d'après son compatriote Cipriani ou d'après Angelika Kauffmann, tirées avec une encre d'un ton rose ou sanguine qui les affadit encore, ne nous retiennent plus : portraitiste, soutenu par Reynolds, Cosway (fig. 121) ou Lawrence, il est joli ou charmant.

[1] Un anglais R. Brookshaw (1735-18 ?) vint s'établir en France vers 1773 et y publia avec succès plusieurs portraits à la manière noire, entre autres ceux de *Louis XVI* et de *Marie-Antoinette*.



Fig. 118. — Bartolozzi. Portrait de miss Farren (1792), d'après Lawrence (très réduit).

Le portrait de *Miss Farren* (1792) (fig. 118), d'après Lawrence, protège, contre le discrédit, le pointillé, et celui de *Lady Smith* avec ses enfants d'après Reynolds, tiré en couleurs, est une page délicieuse (1789).

Bartolozzi eut quelques élèves : Knight (1743-après 1826) ou Tomkins (1760-1840), ce dernier assez médiocre, curieux comme historien des mœurs. Mais les meilleurs pointillistes se recrutèrent surtout parmi les tenants de la manière noire : Burke (1749-?), Ryland (1732-1783), qui donnèrent, d'après Angelika Kauffmann, de prestigieuses pièces en couleurs (fig. 119) et John Raphaël Smith dont la supériorité éclate encore ici. *Lætitia* (1789), suite en six pages, d'après George Morland[1], est célèbre ; la *Veuve* et *Ce qui vous plaira* présentent l'intérêt exceptionnel d'avoir été dessinées par le graveur même.

Enfin Caroline Watson (1760-1814) imagina, dans une même planche, de traiter certaines parties à la manière noire et d'autres en pointillé et obtint, par ce mélange, des effets délicats et distingués.

VIII. — Manière noire et pointillé ne désintéressèrent pas les Anglais du « grand art ». Ils voulurent avoir aussi des burinistes et des aquafortistes, et il ne leur suffit pas d'attirer ou de retenir chez eux des étrangers, tels Bernard Baron (1700 ?-1766 ?), qui y resta de 1725 à sa mort et Gravelot qui y demeura quinze années.

En 1735, la Chambre des Communes édicta un bill pour favoriser la gravure anglaise. Une société d'encouragement distribua des prix et des médailles. Georges III collabora à cette œuvre. L'éditeur Boydell[2] y contribua. Des souscriptions furent organisées pour des estampes et furent facilement couvertes : quand il s'agit de sujets intéressant la vie politique, on recueillit des sommes énormes. Les Anglais, selon leur tempérament national, traitèrent les estampes comme un article de commerce, édictèrent des tarifs de douanes protecteurs. A la fin du siècle, l'Angleterre n'achetait presque plus de gravures au dehors et en exportait à travers le monde.

[1] Les tableaux de George Morland (1763-1804) eurent une vogue extraordinaire dans la dernière partie du XVIII[e] siècle. Scènes d'enfants, scènes moralisatrices selon le goût d'Hogarth, scènes sentimentales (*le Déserteur*, 1791), paysages et tableaux rustiques furent traduits immédiatement par une pléiade de graveurs, dont le plus important, à coté de J.-R. Smith, est W. Ward.

[2] Boydell (1719-1804), graveur lui-même, créa le commerce des estampes en Angleterre. Il publia un nombre énorme de planches en tous genres, fit exécuter par Richard Earlom un fac-simile, demeuré célèbre, du *Liber Veritatis* de Claude Lorrain et dirigea une édition monumentale de Shakespeare due entièrement à des artistes anglais et illustrée d'après des tableaux qu'il avait commandés lui-même. Il fut lord-maire de Londres en 1791.



Fig. 119. — Th. Burke. L'amour désarmé par Euphrosine (1784), d'après Angelika Kauffmann (réduit).

Ces efforts eurent quelque résultat artistique. Les Anglais ne créèrent pas une école originale, mais ils appliquèrent habilement les leçons qu'ils avaient reçues des Français et manifestèrent surtout leur talent dans la gravure de paysage. R. Strange (1723-1792), élève de Le Bas, obtint une renommée considérable à reproduire les tableaux des maîtres italiens. Après avoir travaillé dans les galeries anglaises, il alla dessiner d'après les originaux en Italie. Sa réputation ne s'est pas maintenue ; ses travaux sont à la fois réguliers, impersonnels et peu corrects; il a moins perdu dans les *Enfants de Charles Ier*, d'après Van Dyck.

François Vivarès (1712-1782), de Lodève, fut anglais sinon par la naissance, au moins par son éducation et sa vie. Il grava d'un burin très varié et très libre des paysages et traduisit avec bonheur Claude Lorrain, Guaspre, Poussin, des Hollandais, Zuccarelli.

Woolett (1735-1785), dans le même genre, se montre souvent supérieur à Vivarès ; mais il est fort inégal. *Diane et Actéon* d'après P. Lauri (1764) témoigne une science souple et beaucoup de finesse. Deux pièces d'après Dusart, achevées sur des préparations à l'eau-forte de Browne, sont remarquables. Le patriotisme anglais a fait un succès durable à la *Mort du général Wolfe* d'après B. West.

Bartolozzi a quelquefois abandonné le pointillé pour le burin : il a gravé d'une façon spécieuse et expéditive la *Mort de Lord Chatham* d'après John S. Copley.

IX. — L'illustre Hogarth (1698-1764) a traduit ou fait traduire par l'eau-forte et le burin la plupart de ses satires. Hogarth occupe dans l'histoire des idées et des mœurs une place essentielle. Avec le tempérament d'un Anglais et d'un protestant, il s'est attaqué aux vices de son temps. Prédicateur aux yeux duquel le vice est toujours puni et la vertu récompensée, dramaturge habile à opposer une série de scènes saisissantes, il est, surtout, un observateur pénétrant, un réaliste qui demande à la vie présente non seulement l'ensemble, mais les moindres détails de ses compositions. Il n'a ni goût, ni mesure, une violence antipathique mais une saisissante profondeur.

Il s'amuse de menus travers (*The distressed poet*, 1736 ; *The enraged musician*, 1741) (fig. 120) ; *The four times of the day*, 1738) dévoile les turpitudes et les misères des filles de joie, des libertins (*A Harlot's progress*, 1732 ; *A Rake's progress*, 1735), célèbre le travail et flétrit la paresse (*Industry and Idleness*, 1747), combat l'alcoolisme (*Beer street ; Gin Lane*, 1751),

la cruauté (1751), la superstition (*Credulity, Superstition and Fanaticism* 1762), signale les tares du monde élégant (*The marriage à la mode*, 1745). Pamphlétaire politique, il décrit les basses cuisines d'une campagne électorale (*Four prints of an Election*, 1755-1758) ; enfin, au moment de la



Fig. 129. — Hogarth. Le musicien exaspéré (très réduit).

guerre de Sept ans, sa verve patriotique s'exerce contre les Français (*The Invasion*, 1756).

Pour s'exprimer, il a deux systèmes différents : tantôt il use de la langue la plus correcte, avec finesse, avec élégance ; l'intention satirique est dans la scène représentée, dans le choix des épisodes, des accessoires, dans la pensée et nullement dans l'exécution ; il écrit ainsi, par

exemple, le mariage à la mode. Tantôt, au contraire, il déforme, outre, charge, souligne le grotesque, ne recule devant aucune exagération ; moyens intéressants, dignes d'analyse, mais, remarquons-les, conceptions de dessinateur, de peintre, nullement de graveur.

Hogarth ne considère la gravure que comme moyen de diffusion, et s'il grave, souvent, lui-même, c'est uniquement pour éviter d'être trahi par un interprète. Nous ne pouvons donc lui attribuer, en ce livre, l'importance qu'il a à tant d'autres égards. Avec l'eau-forte et le burin, il est capable de travaux achevés que ne désavouerait pas un professionnel ; il se plaît aussi aux abréviations brutales, et les pages de l'écriture la plus sommaire sont celles où il se caractérise le mieux.

Loutherbourg, venu en Angleterre en 1771, a fait, à la manière noire, quelques charges d'un comique outré et sans portée.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux indiqués dans la bibliographie générale.

I. — De Laborde. *Histoire de la gravure en manière noire*, in-8°, Paris, 1839.
Ernest Radfort. *The Invention of Mezzotint*. The Connoisseur II.

II — J. E. Wessely. *Catalogue of the engraved work of Vaillant, Blooteling, Verkolje*, etc.

III. - S. Colvin. *Early engravings and engravers in England*, 1545-1695, in f°, Londres, 1905.

IV. — Parthey, *Wenzel Hollar*, in 8°, Berlin, 1853.
Borovski. *W. Hollar*, in-8°, Prague, 1898.
Faithorne. *Art of graving*, 1662.
Fagan. *Catalogue de l'œuvre de Faithorne*, in-8°, Londres, 1888.

V. — A. Withmann. *The masters of Mezzotint*, in-4°, Londres, 1898.
Smith. *British Mezzotinto Portraits, a descriptive Catalogue in four parts*, 1883.

VI. – Fred Wedmore. *Exhibition of English Mezzotint Portraits from circa* 1750 *to circa* 1830, *with Introduction by F. W. and technical notes by W G. Rawlinson*, in-f°, Londres, 1902.
British mezzotinters, in-4°, Londres, 1902-1904.
British museum. Guide to an exhibition of Mezzotint Engraving (introduction de S. Colvin), in-8°, Londres, 1905.
Edmund Gosse. *Peintres et graveurs anglais du XVIII*e *siècle*, in-4°, Paris, 1906.
Exposition de la Bibliothèque nationale. *Cent estampes* (manière noire et pointillé), in-4°, Paris, 1907.
Ed. Hamilton. *Sir Josuas Reynolds' Engraved Works*, in-4°, Londres, 1874.

G. Goodwin. *James Mac Ardell*, in-4°, Londres, 1903.

Julia Frankau. 18-*th. Century Artistes and Engravers : J.-R. Smith*, in-8°, Londres, 1902. *W. Ward, J. Ward*, 1904.

VII. — Tuer. *Bartolozzi and his Works*, in-4°, Londres, 1881.

Brinton. *Bartolozzi and his pupils in England*, in-8°, Londres, 1903.

VIII. — Ch. Le Blanc. *Catalogue de l'œuvre de R. Strange*, in-8°, Leipzig, 1848.

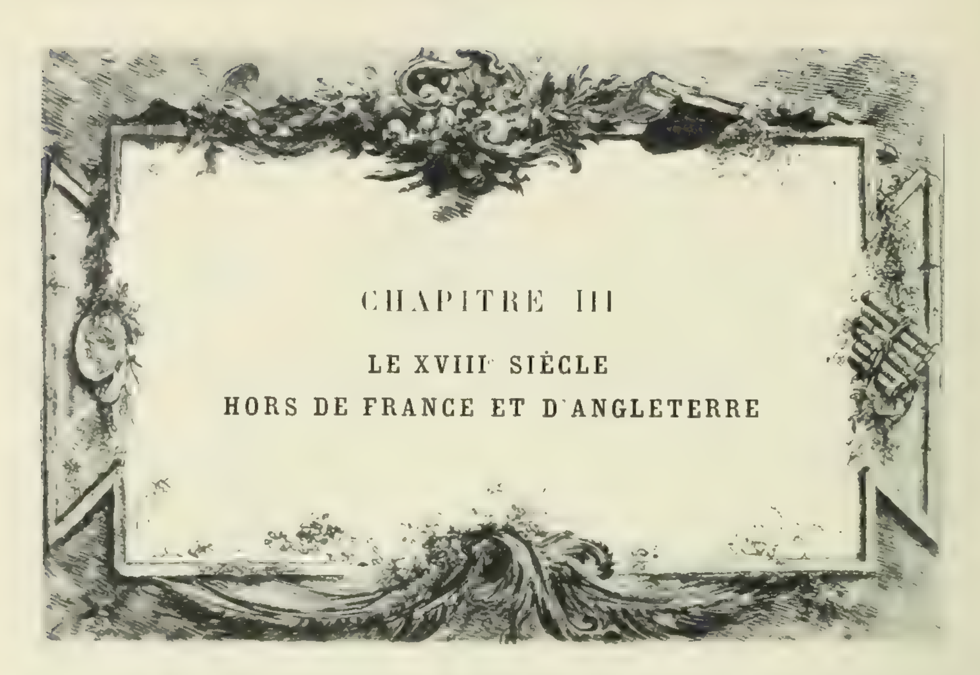
IX. — Dobson et Armstrong. *Hogarth*, in-f°, Londres, 1902.

Benoit. *Hogarth*, in-8°, 1904.

J. Meyer-Graefe. *Hogarth*, in-8°, Berlin, 1907.



Fig. 121. — Bartolozzi. Lady Ball, d'après Cosway.



CHAPITRE III

LE XVIIIe SIÈCLE HORS DE FRANCE ET D'ANGLETERRE

Fig. 122. — Piranesi. Encadrement (réduit).

I. Prédominance de l'influence française. — II. Les pays germaniques. L'Allemagne depuis la fin du XVIe siècle. La Suisse. — III. L'Espagne. — IV. L'Italie. Le burin. L'eau-forte.

I. — Hors de France et d'Angleterre, on rencontre encore au XVIIIe siècle, des graveurs de talent ou de génie, mais, nulle part, on ne voit une école se développer avec ampleur et, partout, on retrouve l'influence française. Beaucoup d'artistes viennent étudier en France : souvent ils sont retenus par l'accueil qu'ils y reçoivent, travaillent dans notre pays, deviennent membres de l'Académie et ne retournent chez eux qu'à regret. Paris, qui fête le peintre suédois Roslin, le dessinateur suédois Lavreince, le dessinateur suisse Freudeberg, est hospitalier à l'Italien Porporati, à l'Allemand Schmidt, à l'Espagnol Carmona. Il est pourtant des artistes qui résistent à la fascination du goût français et cette indépendance, rare en Allemagne, est fréquente en Italie.

II. — L'Allemagne, dès la seconde moitié du XVIe siècle, avait laissé s'éteindre la tradition nationale. Au siècle suivant, la production fut maté-

riellement intense, esthétiquement secondaire et dénuée presque totalement de personnalité.

La famille belge des Sadeler vint s'établir en Bavière, puis à Prague, et se livra à la même industrie que les Wierix et les Galle dans les Flandres. Ils publièrent des estampes religieuses d'après des peintres allemands italianisés, des vignettes pour les évangiles, des suites allégo-



Fig. 123. — J. Umbach. Les poussins.

riques des mois ou des saisons, des pièces emblématiques et aussi des sujets mythologiques d'après Ovide. Tout cela d'un burin froid, sans accent. Le meilleur d'entre eux est Aegidius Sadeler (1570-1629) dont on pourra regarder quelques paysages d'après R. Savery et quelques portraits gravés sur ses propres dessins.

A Augsbourg Dom Custos (1560-1612), d'origine anversoise et la famille des Kilian, Lucas (1579-1637) et ses fils Philippe et Bartholomaus (1630-1690) firent un commerce analogue. Influencés d'abord par les Flandres, ils subirent ensuite l'action de la France. Barthol. Kilian, élève à Paris de François de Poilly, a laissé une suite de portraits assez personnels (1656). Les Sandrart, Joachim (1606-1688) et son neveu Jacob (1630-1706) furent des portraitistes féconds et médiocres.

Pour trouver, à cette époque, un maître buriniste, il faut pousser par

delà l'Allemagne jusqu'à la Pologne. Jeremias Falck (1609-1677) de Dantzig, avait d'ailleurs étudié en France, où il publia de curieuses images de *Gandolin* et de *Guillot Gorju*, et en Hollande. Ce fut un portraitiste de premier ordre, chaud, coloré, vigoureux. Les portraits qu'il fit, à Stockolm d'après différents peintres, de la reine Christine et des principaux nobles suédois soutiennent la comparaison avec les meilleures pages françaises.

L'Allemagne, au XVIIe siècle, compta aussi quelques aquafortistes : Baur (1600 ? 1642) dont la fantaisie sans accent fut inspirée par Callot ; Johann Heinrich Roos (1631-1685) animalier, dominé par Berchem et Karel du Jardin et qui dessinait avec une ampleur et une sûreté un peu pesantes. Jonas Umbach (1624-1700) dont l'œuvre rappelle singulièrement celui de C. Schut, et qui s'est, ainsi que son émule flamand, approprié les thèmes italiens, religieux (Vierges à l'enfant) et mythologiques, est intéressant surtout et spontané lorsqu'il esquisse, parmi tant d'autres, des Bacchanales ou des scènes familières (fig. 123).

Mathieu Mérian (1593-1650) au milieu d'un œuvre énorme et fastidieux, offre quelques pièces importantes pour l'histoire des mœurs, par exemple le *Carrousel de la place Royale en* 1612. Il a gravé sinon avec agrément, du moins avec une exactitude remarquable, des vues de ville, des plans, des cartes géographiques et fourni ainsi, pour Paris, pour d'autres villes d'Europe, d'inappréciables documents.

L'Allemagne du XVIIe siècle est, en somme, négligeable. Le seul artiste qui ait eu une action sur la suite de l'art est Adam Elsheimer (1578-1620). Il a fort peu gravé et d'une main malhabile, mais les contrastes qu'il poursuivait dans ces essais et surtout dans son œuvre peint, les jeux d'ombre et de lumière auxquels il se complaisait ont eu une influence énorme, sinon en Allemagne même, au moins dans les Pays-Bas. Il est à l'origine des recherches de Soutman, des graveurs de Rubens, de Van Dyck aquafortiste et de Rembrandt.

Un certain nombre d'artistes allemands allèrent s'établir à l'étranger, tels les Greuter qui manièrent le burin à Rome, ou W. Hollar que nous avons vu en Angleterre.

L'Allemagne, au XVIIIe siècle, ne reprit pas conscience de ses destinées propres. Partagée auparavant entre les exemples des Flandres, de l'Italie et de la France, elle demanda désormais à la France seule des directions.

Nous avons rangé parmi les graveurs de l'école française Georges Wille, parce que venu tout jeune en France, il s'y établit et y demeura jusqu'à sa mort.

Au moment où il venait chercher fortune à Paris, Wille s'était lié avec un de ses compatriotes, G.-F. Schmidt (1712-1575). Ce dernier, chassé de Berlin par la misère, travailla d'abord d'une façon obscure, puis lancé par Rigaud, il connut le succès. Ami de La Tour, reçu, bien que protestant, à l'Académie, on aurait pu croire qu'il se fixerait définitivement en France Pourtant, en 1744, il retournait à Berlin, où il mourut en 1775, après avoir séjourné, de 1757 à 1762, à Saint-Pétersbourg. Schmidt, comme son ami Wille, fut un très habile et parfois fort ennuyeux buriniste. Il a surtout gravé des portraits, souvent d'après Rigaud, Tocqué ou Pesne, ou encore sur son propre dessin.

La renommée de Wille attira en France plusieurs de ses jeunes compatriotes, et le brave homme ne se faisait pas faute de les accueillir, de leur donner ses conseils et au besoin de les aider de sa bourse. Il forma ainsi quelques graveurs honorables, Preisler (1757-1808), Schmutzer (1733-?) qui fut le premier directeur de l'Académie de gravure de Vienne; Bause (1738-1814), sans venir en France lui demanda, par lettres, une direction. En tous ces artistes rien d'original.

Les Allemands qui s'exercèrent à l'eau-forte ne montrèrent pas un talent plus spontané. J.-E. Ridinger (1695-1767) grava des estampes médiocres (chasses — animaux). Ch. Dietrich (1712-1774) le peintre fournisseur attitré de Wille, se montra aussi plat copiste avec la pointe qu'avec le pinceau. Rode (1725-1797) s'inspira de Rubens, de Rembrandt, avec plus d'audace que de bonheur; son œuvre est ambitieux et détestable. Weirother (1720-1773), protégé par Wille, témoigna dans ses *paysages* sinon de la personnalité, car il s'appuyait toujours sur quelque maître, au moins une habileté légère.

L'Allemagne mériterait à peine de nous arrêter, si elle n'avait produit Daniel Chodowiecki (1726-1801). Polonais par sa naissance, allemand par sa vie et ses sentiments, Chodowiecki est le seul artiste du XVIIIe siècle qui, hors de France, ait traité la vignette avec supériorité et esprit. Observateur très fin, dessinateur habile, Chodowiecki traçait lui-même les compositions qu'il gravait. Il maniait la pointe avec aisance, capable des effets les plus ténus, sinon de légèreté.

A comparer ses vignettes (fig. 124) avec les images françaises, on trouvera souvent que l'élégance en est quelque peu gauche, que les encadrements dessinés sont mornes, on leur désirera plus de vivacité, mais elles ont une bonne foi, une vérité qui les sauvent et surtout une pointe de sentimentalité très caractéristique.

Chodowiecki affectionnait les petites dimensions. Son œuvre est immense et, le plus ordinairement, minuscule. Il a fait des portraits (fig. 129), des pièces allégoriques, surtout des illustrations. Les illustrations de la *Minna de Barnhelm* le définissent très bien, et aussi des vignettes de calendriers. Jouissant d'une très grande vogue, il s'amusait à couvrir de croquis spirituels et lilliputiens les marges de ses planches et vendait fort cher les épreuves de remarque. C'est un charmant petit maître.



Fig. 124. — Chodowiecki. Vignette pour les *Voyages de Sophia* (1778) [Engelman. 182. 12].

Un amateur enthousiaste, Ch.-H. de Heinecken (1706-1792) fit graver successivement la *Galerie de tableaux du comte de Brühl* (1754) et la *Galerie de Dresde*, magnifique entreprise à laquelle collaborèrent d'excellents artistes de tous pays. Il écrivit une *Dissertation sur l'origine de la gravure* (1771) et commença un *Dictionnaire des peintres-graveurs*, presque aussitôt interrompu.

En Suisse, le poète S. Gessner (1730-1788) jouit, on le sait, d'une célébrité européenne et éphémère. Il s'amusait à graver et, après avoir publié deux suites de paysages à l'eau-forte, il s'avisa d'illustrer ses propres ouvrages (*Contes moraux et nouvelles idylles*, 1773. *Œuvres*, 1777). Dans une *Lettre sur le paysage*, Gessner avouait naïvement l'éducation déplorable qu'il s'était donnée, travaillant à la remorque de tous les maîtres. Ce n'est donc pas une interprétation personnelle de la nature qu'il lui faut demander. Ce n'est pas non plus une belle facture. Sa pointe est sale, on la dirait émoussée. Ses meilleures estampes ressemblent à de mauvaises lithographies. Mais, à travers les gaucheries malgré le convenu de ses paysages et l'insuffisance de ses personnages, apparaissent ou se devinent un tempérament délicat, un sens frais, et cela permet de regarder encore quelques-uns de ses ouvrages.

III. — Nous n'avons pas jusqu'à présent parlé en ce livre de l'Espagne. Nous avons défini le génie de Ribera qui vécut en Italie, mais nous n'avons

pas pénétré dans la péninsule même. Certes, il y a eu des graveurs espagnols, mais, ils sont restés obscurs et leur œuvre est mal connue.



Fig. 12[illegible]. — Gio. Batt'a Tiepolo. Page tirée des Vari Capricci légèrement réduite.

Duplessis, qui s'était astreint à consacrer à l'Espagne un chapitre, a été contraint à des énumérations fastidieuses[1]. Souhaitons que des études

[1] *Histoire de la gravure. La gravure en Espagne.*

s'attachent à cette question et dégagent les pages dignes d'admiration, s'il en a été produites. Dans l'état actuel de nos connaissances, l'Espagne ne mérite pas une mention avant le seuil du XIXe siècle, c'est-à-dire avant Goya. Il est vrai qu'au XVIIIe siècle un buriniste espagnol, Carmona (1730-1807), a montré une grande habileté. Mais Carmona s'est instruit en France de la technique française. Y a vécu plusieurs années et n'est retourné dans son pays qu'après avoir été reçu à l'Académie en 1761. Les planches qu'il a gravées d'après Van Dyck (*Vierge avec l'enfant Jésus*, 1757), ou Van Loo, ses portraits (de *Boucher* d'après Roslin 1761) font honneur à son talent personnel et à la France, et non à sa patrie[1].

IV. — L'Italie est pour ceux qui l'aiment et l'étudient un perpétuel objet d'admiration. Il semblerait qu'au point où nous sommes arrivés, elle dût être tombée bien bas. Pourtant elle nourrissait encore de grands artistes : Tiepolo, Canaletto, Piranesi.

D'autres noms, il y a cinquante ans, auraient d'abord été prononcés : on prônait surtout alors les burinistes illustres, Volpato (1738-1803) et son élève Raphaël Morghen (1758-1833). Tous deux Italiens par le souci de pureté de lignes et de suavité, mais pratiquant tous deux une technique qu'ils tiennent indirectement de la France et qui à tout prendre est impersonnelle. Volpato a gravé, surtout d'après Raphaël, des planches d'une belle allure, mais froide, tout extérieure, avec une propreté qui aujourd'hui nous déconcerte.

Raphaël Morghen, bien supérieur à son maître, a joui d'une gloire européenne et demeure parmi les plus habiles le plus habile, peut-être, dans un genre étroit et qui nous est devenu étranger. Conduire avec sûreté de belles tailles, donner une impression de correction absolue, attribuer aux carnations un éclat fade et une suavité conventionnelle, terminer une planche sans que rien y paraisse dû au hasard, tel est l'idéal que Raphaël Morghen a proposé dans la *Vierge à la chaise* (1793), dans la *Cène* d'après Léonard (1800), dans le portrait du *Marquis de Moncade* (1792) d'après Van Dyck. Nous préférons aujourd'hui une impression plus vive, une compréhension plus intime, une beauté moins assurée.

Les méthodes spécieuses, triomphe de Morghen, ne séduisirent pas tous les burinistes italiens. D'aucuns, tels Cunego ou Capellani, continuèrent simplement les pratiques qui, depuis l'ère des Carrache, n'avaient cessé d'être appliquées par des ouvriers obscurs.

1. Pour Goya, voir liv. III, ch. I, p. 308.

Venise connut des praticiens originaux. Giovan Marco Pitteri (1703-1786) se servit de tailles parallèles, en s'abstenant de les croiser.



Fig. 126. — Gio. Domenico Tiepolo. La fuite en Égypte.

Ainsi avait procédé Mellan. Mais au lieu de tailles espacées, tracées avec régularité, visant à l'effet par un minimum de travaux, Marco Pitteri pressait les traits, les agrémentait de picots, les interrompait pour les reprendre, s'aidait d'une large préparation à l'eau-forte, visant à la cha-

leur, au pittoresque. La méthode était bien sienne. Comme il interpréta surtout Longhi et Piazzetta, et qu'il fournit des documents pour l'histoire des mœurs, il se laisse encore regarder. Giovan Antonio Faldoni, qui grava surtout d'après la statuaire, et Felice Polanzani montrèrent un tempérament moins personnel et évoquèrent davantage le souvenir de Mellan.

De l'intérêt rétrospectif ou médiocre qu'excitent les burinistes[1], nous nous élevons, avec les maîtres qui manièrent l'eau-forte, à la sensation du génie.

G.-B. Tiepolo (1693-1770) ne fut pas, armé de la pointe, moins original, moins coloré, moins léger, ni hardi, que lorsqu'il couvrait de ses fresques nacrées et étincelantes les églises et les palais. Une superbe *Adoration des mages*, dit, avec le faste et l'éclat de son imagination, la légèreté, la souplesse d'une main qui craint de couvrir le papier, fait deviner plutôt qu'elle ne dessine, ménage ses expressions, aiguise et surveille de très près l'indication en apparence livrée au hasard. Mais les suites de *Caprices* et de *Fantaisies* ajoutent à ce charme supérieur de la facture, l'étrangeté d'une inspiration dont le sens est demeuré mystérieux. Quelle intention a groupé ces vieillards grimaçants aux accoutrements bizarres, ces femmes, ces enfants, ces bergers, ces satyres près de ces urnes et ces bas reliefs antiques ; ces chouettes qui se posent sur les pierres et les arbres contient-elles une énigme telle qu'en formulera Goya ? On soupçonne que l'artiste a opposé le passé, la mort, la science, la vie. Il suffit, au reste, de leur accent, de leur allure pittoresque pour nous retenir près de ces pages radieuses (fig. 125).

Tiepolo transmit quelque chose de son génie à son fils Gio Domenico (1727-1804). Gio Domenico Tiepolo est maître de sa technique : il a, visiblement, scruté, avec l'œuvre de ses prédécesseurs italiens, les estampes de Rembrandt, dont les effets, les personnages, les airs de tête, le système de composition ne cessent de le hanter. Soucieux, d'ailleurs, ainsi que son père, de s'exprimer vite, évitant de croiser les lignes, parlant un langage bref, mais chaud et suggestif.

Ce virtuose, un jour, a pris pour thème la *Fuite en Égypte* et, tel un musicien qui retourne une phrase musicale et la présente enrichie et variée de cent manières diverses, il en a tiré vingt-sept compositions différentes. Or aucune page n'est une redite, aucune n'est banale, presque toutes sont saisissantes ; et pourtant Tiepolo a restreint le champ de son inspi-

[1] Le camaïeu fut pratiqué, à Venise, par Zanetti (1680-1767), d'après Parmesan (1731) ; par Jackson (1745).

ration, car du drame évangélique il n'a abordé ni le côté humain, ni l'aspect mystique et n'a vu que les dehors pittoresques. Escortée des anges



Fig. 127. — A. Canal. Les abords d'une ville (réduit).

protecteurs, la Sainte Famille chemine près des bois, traverse des ponts en ruine, repose à l'ombre des grands arbres, gravit des côtes pénibles, franchit la mer sur une barque miraculeuse (fig. 126). Gio Domenico

Tiepolo a, le plus ordinairement, gravé d'après les dessins de son père : il l'a fait avec une éloquence véhémente, parfois sauvage. Son frère Lorenzo (1736-après 1772) a, lui aussi, gravé parfois et avec la même verve intense.

Nous retrouvons le calme auprès d'Antoine Canal, le Canaletto (1697-1768). On sait la vision précise, discrète, colorée de l'illustre chantre de Venise. Tel il apparaît dans ses eaux-fortes, un peu sec parfois dans sa manière, toujours large et calme d'impression. Vues où grouillent des foules minuscules, esquissées avec la rapidité que Callot et Silvestre ont connues, mais avec un sentiment nouveau de plein air, de tons chauds, de poésie : description de monuments illustres, palais des doges, procuraties : larges regards jetés sur des panoramas dont aucun détail ne retiendrait la vue, mais où tout se combine en un ensemble pittoresque : la sensibilité de Canaletto s'arrête aux spectacles rares et s'intéresse aussi aux coins ignorés (fig. 127).

De cette délectation sobre et raffinée aux vertiges de Piranesi, il y a un abîme.

Depuis la Renaissance, tous les artistes, tous les esprits cultivés regardaient avec révérence, avec admiration les ruines antiques. Ils les considéraient comme des témoignages précieux du passé, ils exerçaient leur imagination à en deviner la splendeur première. Parfois un artiste sensible au pittoresque avait perçu l'heureux accord d'un édifice délabré avec les lignes d'un paysage. Mais s'éprendre de ces ruines pour elles-mêmes, les aimer parce qu'elles étaient mutilées et lépreuses, saisir la beauté des végétations parasites qui les rongent et les couronnent, rêver dans l'indécision de leur forme, le colossal et le monstrueux, ce fut le privilège de Gio Baptista Piranesi (1707-1778).

Cet architecte érudit qui dissertait sur les problèmes de l'archéologie classique, cet homme d'action qui collaborait à l'œuvre de Winckelmann et pesait sur le goût de ses contemporains, en leur proposant des modèles de cheminées à la grecque ou à l'égyptienne, subissait, en présence des monuments romains, un charme magique, était pris de véritable hallucination. Devant lui les colonnades brisées, les arcades décomposées des aqueducs, les voûtes trouées des temples et des thermes, les murailles écroulées, les enceintes éventrées envahissaient l'espace, usurpaient sur l'horizon. Les pierres usées revêtaient une grandeur formidable. La pointe outrancière, impatiente, avec une largeur inouïe, un usage admirable des noirs profonds, traduisait ces visions héroïques.

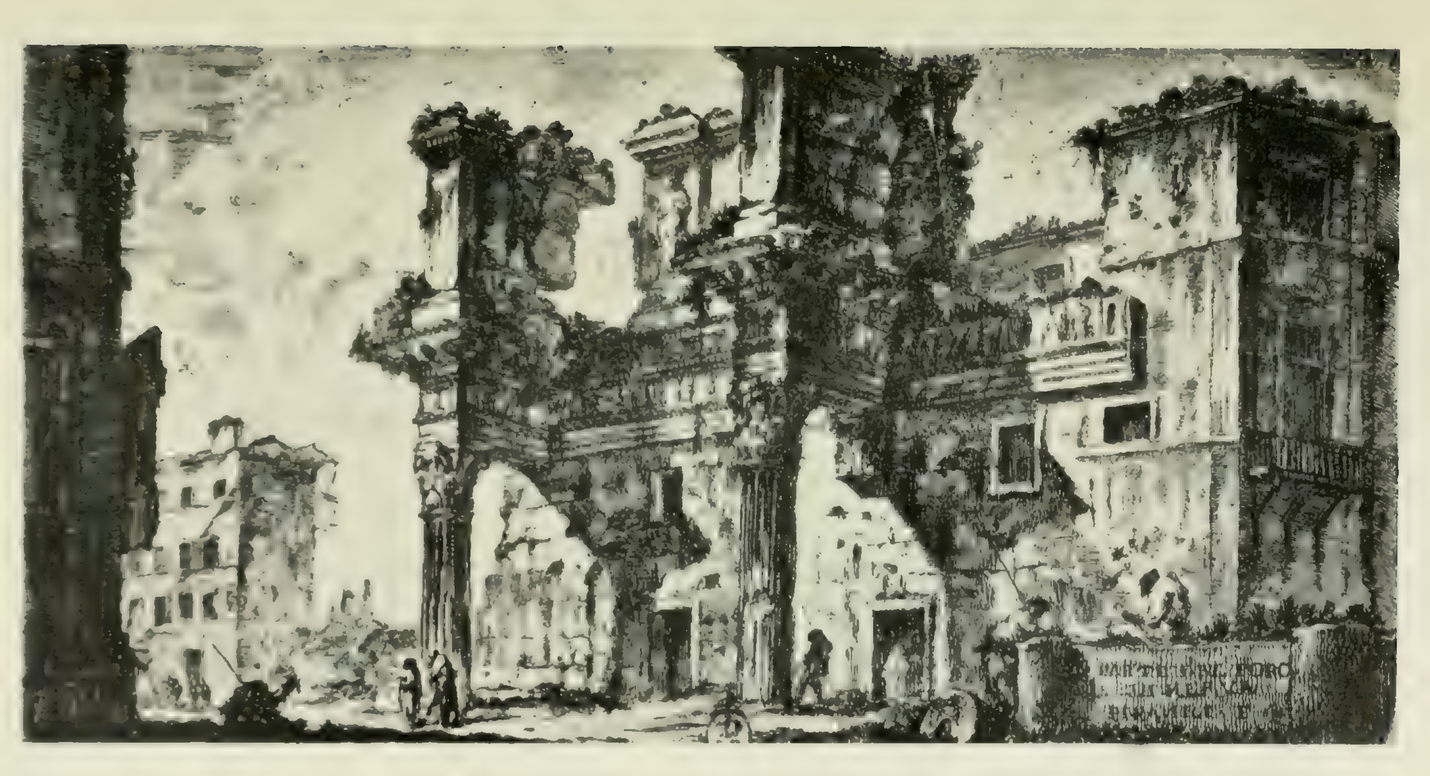


Fig. 128. — Piranesi. Le forum de Nerva (légèrement réduit).

Celui qui a vu le *Colisée*, le *Campo Vaccino* ou la *Campagne romaine* magnifiés par cette main géniale n'en perd pas le souvenir aisément. Jamais la page ne lui est trop grande : il semble toujours qu'il se sente à l'étroit et qu'il veuille déborder sur le carré de papier ; qu'il se restreigne aux formats les plus modestes, il gardera la même grandeur (fig. 128). Des frondaisons capricieuses, des demeures modernes, des personnages indiqués avec une précipitation nerveuse accompagnent, orchestrent le thème de pierre.

Mais voilà que les spectacles offerts par Rome, par l'Italie ne suffisent plus à l'imagination de l'artiste. Par delà la réalité, il cherche le possible, l'impossible même. De fragments antiques rapprochés, associés, transfigurés, il forme des harmonies vraisemblables ou chimériques : tantôt il revoit le *circus maximus* dans sa première richesse, tantôt il entasse bas-reliefs, vases, colonnes, trépieds dans une cohue énorme. Ou bien, dans une fureur d'irréel, il imagine des salles immenses, lance des arcs dans l'espace, esquisse des escaliers gigantesques et compose des *prisons* où il fait circuler des personnages fantomatiques. Romantique parfait dont on dépassera difficilement la grandiloquence et près duquel apparaîtront timides Brangwyn ou Méryon.

Le fils de Piranesi, Francesco (1756-1810) imita son père, et se rapprocha de lui au point qu'il est parfois très difficile de distinguer ses estampes des planches paternelles. C'est dire qu'il s'absorbait tout entier dans une personnalité dominatrice. Il mourut en France où il s'était établi.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux indiqué dans la bibliographie générale

II. — *Andresen et Weigel. Der deutsche Peintre-graveur*, 5 vol., Leipzig, 1872-78.

Crayen. *Catalogue raisonné de l'œuvre de G. F. Schmidt*, in-8°, Leipzig, 1789.

Keil. *Katalog des Kupferstichwerks von Bause*, in-8°, Leipzig, 1849.

Thienemann. *Ridinger*, in-8°, Leipzig, 1856-62.

Rozycki. *Die Kupferstecher Danzigs*, in-8°, Danzig, 1893.

Engelmann. *Daniel Chodowiecki's Sämmtliche Kupferstiche*, in-8°, Leipzig, 1857.

Kaemmerer. *Chodowiecki*, in-8°, Bielefeld, 1897.

R. Focke. *Les tailles-douces des mois de Daniel Chodowiecki, dans l'Almanach de Goettingue*, Leipzig, 1901.

IV. N. Palmerini. *Opere d'intaglio del cav. Raffaello Morghen*, in-8°, Florence, 1824.

Hasley. *R. Morghen's engraved work*, in-8°, New-York, 1885.

H. de Chennevières. *Les Tiepolo*, in-4°, Paris, 1898.

A. Moureau. *Canaletto*, in-4°, Paris, 1894.



Fig. 129. — Chodowiecki. Voltaire (1778).
(Page 298 a.)

LIVRE III

LA PÉRIODE CONTEMPORAINE

—

CHAPITRE PREMIER

LES PRÉCURSEURS

I. Caractères généraux de la période contemporaine. — II. La Révolution française et la gravure. — III. Goya. — IV. Initiateurs anglais : Gillray, Rowlandson, Blake.

I. — La Révolution française, qui a bouleversé le monde, a agi sur la gravure comme sur toute chose. Cette action n'a été ni directe, ni subite : aucune forme d'expression nouvelle n'est immédiatement apparue, et les graveurs de la période révolutionnaire ont dû s'exprimer avec le langage usuel sous l'ancien régime. Cette action n'a pas, d'ailleurs, été destructrice : aucun procédé ancien n'a disparu. L'évolution s'est faite, progressive et profonde : elle a suivi le mouvement de reconstruction de la société contemporaine : les bouleversements politiques et sociaux, la diffusion des notions intellectuelles, le développement rapide des sciences et leur application à la vie économique, tout ce qui a, depuis un siècle influé sur notre existence matérielle et morale a eu sur la gravure son contre-coup.

La gravure avait été protégée par les grands seigneurs et par les rois. Tous les gouvernements contemporains, quelle que soit leur forme, lui ont conservé la même faveur. Elle profite de l'appui accordé à tous les beaux arts et justifie le zèle des princes, parce que dispensatrice de popularité.

La noblesse ruinée, amoindrie ou disparue, a compté moins de mécènes, mais les successeurs des financiers du XVIIIe siècle se sont multipliés. Ceux que le commerce, l'industrie, la banque ont enrichis, dépensent facilement la fortune facilement ou rapidement conquise ; leurs goûts, comme le sentiment public, les improvisent collectionneurs. Jamais tant

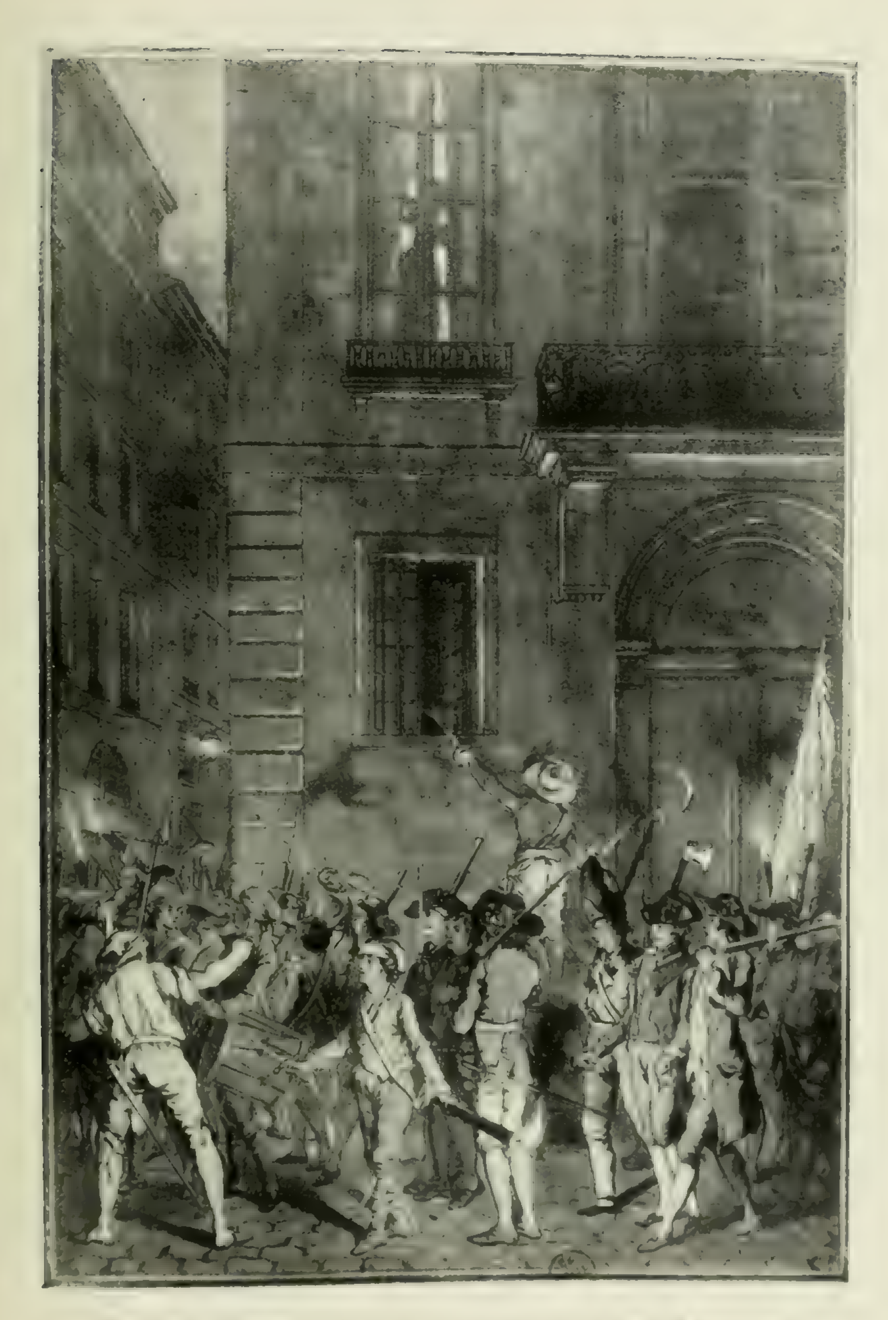


Fig. 130. — Sergent. Le peuple parcourant les rues avec des flambeaux.

d'argent n'a été consacré aux productions de l'art: jamais l'estampe de luxe n'a trouvé milieu plus favorable. L'estampe ne serait d'ailleurs pas menacée, si ses acheteurs millionnaires venaient à disparaître, parce qu'elle se trouverait en présence de collectivités chez lesquelles se développent chaque jour davantage le sentiment et le besoin de l'art. L'extension progressive dans tous les états du globe de l'instruction publique, crée dans les classes moyennes un besoin de beauté auquel les estampes répondent de la façon la plus apte. Les masses populaires désirent, à leur tour, des images; la propagande religieuse, politique, économique s'exerce, par l'image, auprès d'elles, et les placards populaires mêmes dépouillent peu à peu leur grossièreté. Le journal à un sou est illustré, ainsi que la publication de luxe. La vertu éducatrice de l'image est reconnue chaque jour davantage : l'image orne le livre de l'écolier, elle décorera bientôt le mur de la classe. Il n'est pas dans les États civilisés actuels d'individu qui ne concoure de quelque façon à l'existence de la gravure; cette participation universelle devient, sous nos yeux, de plus en plus effective.

Les sources d'inspiration se sont, en même temps, multipliées. La foi religieuse s'est généralement affaiblie, mais les périodes de proscription religieuse ont été exceptionnelles, les pratiques pieuses continuent à être observées, il y a des convictions profondes, exaltées même; des graveurs en ont donné l'exemple. L'imagerie religieuse continue à fournir un commerce actif et la pensée religieuse, traditionnelle ou rajeunie, continue à se manifester en œuvres remarquables. D'autres convictions, d'autres exaltations s'expriment en formes plastiques ou en symboles, et la gravure ne se dérobe à traduire aucun idéal. La diffusion du sens historique permet au graveur original, comme à tous les artistes, de chercher des thèmes dans les siècles écoulés, de plus elle laisse au graveur de reproduction le choix de ses modèles dans toutes les périodes de l'art. La vie présente ne fut jamais si complexe, si passionnée. Mille choses nous intéressent autour de nous et notre regard se porte aussi aux extrémités de la terre. Chaque minute fait surgir des motifs nouveaux pour le peintre de mœurs ou le curieux de pittoresque. L'artiste, de plus, n'est pas uniquement un spectateur : citoyen, il peut intervenir dans la lutte politique, dans les crises morales. Maniée par des esprits combatifs et puissants, la satire dessinée que l'on nomme, faute d'un terme plus précis, caricature, a donné des pages de génie.

Pour répondre à tant d'objets divers, la gravure ne devait abandonner

aucune de ses ressources, et elle devait en imaginer de nouvelles. Les procédés les plus lents, les plus coûteux ont gardé leur prééminence pour



Fig. 1.1. — Descamps. Devon mort du jeune Bermudez, réduit.

les œuvres de haute portée ou de longue haleine, mais il a fallu aussi des procédés expéditifs et d'un prix de revient minime pour traduire l'actualité et offrir un aliment à la foule. La gravure s'est ainsi prodigieusement

accrue dans son fond et dans ses formes. Les artistes se sont multipliés, et comme les disciplines se sont trouvées de moins en moins pesantes, les moindres parcelles d'originalité se sont manifestées. Telles sont les conditions générales dans lesquelles s'est développée et se développe la gravure dans la période contemporaine.

II. — La Révolution fut saluée avec enthousiasme par quelques graveurs et servie par le plus grand nombre d'entre eux. Après la destruction de l'Académie, la Société populaire et républicaine des arts fut fondée sur la proposition de Sergent, et Bervic en fit partie.

Les graveurs partagèrent donc les passions qu'ils essayèrent de traduire, mais quelle que fût leur ardeur, ils ne surent pas trouver pour s'exprimer un langage adéquat. Lorsqu'on parcourt l'histoire figurée de la Révolution, dans les volumes de la collection Hennin[1] par exemple, on est frappé de l'écart entre la richesse, le sublime ou l'horreur de ce qu'ils voulurent dire et la façon médiocre dont ils l'ont dit. Que Moreau le jeune emploie pour célébrer l'*Ouverture des États Généraux* le style dont il avait illustré le *Sacre de Louis XVI*, il en résultera quelque froideur, mais la convenance est certaine. La dissonance commence à paraître lorsque Sergent use de l'aquatinte en couleurs pour noter l'agitation populaire : les groupements sont spirituels, mais grêles, l'impression est trop jolie (fig. 130). Le contre-sens est au comble dans l'estampe où Descourtis, pour glorifier un émule de Bara et de Viala, le *Jeune Derudder*, garde la langue correcte, élégante et froide qu'il employait à traduire Schall (fig. 131).

Duplessis-Berteaux (1747-1818) s'était, avant 1789, fait une spécialité des types militaires : les scènes qu'il a dessinées et gravées à l'eau-forte pour les *Tableaux historiques de la Révolution*, qu'elles soient de dimension grande ou petite, indiquent un artiste habile à grouper des milliers de petits personnages, à agencer une scène. En vain lui demanderait-on quelque *furia* ; et pourtant Duplessis-Bertaux, membre du club des Cordeliers, était un ardent révolutionnaire.

Il y a pis : le pointillé cher aux Anglais vient d'être importé en France et c'est par ce procédé mou et mièvre que l'on popularise le portrait des conventionnels ou les journées sanglantes ; bien mieux, on se sert du

[1] Le chevalier Hennin (1777-1863) avait recueilli, au jour le jour, des estampes relatives à l'histoire de France et aux événements de son temps ; il légua au cabinet des Estampes cette collection qui forme en 14807 numéros le plus précieux commentaire à l'histoire, de 481 à 18[illegible]

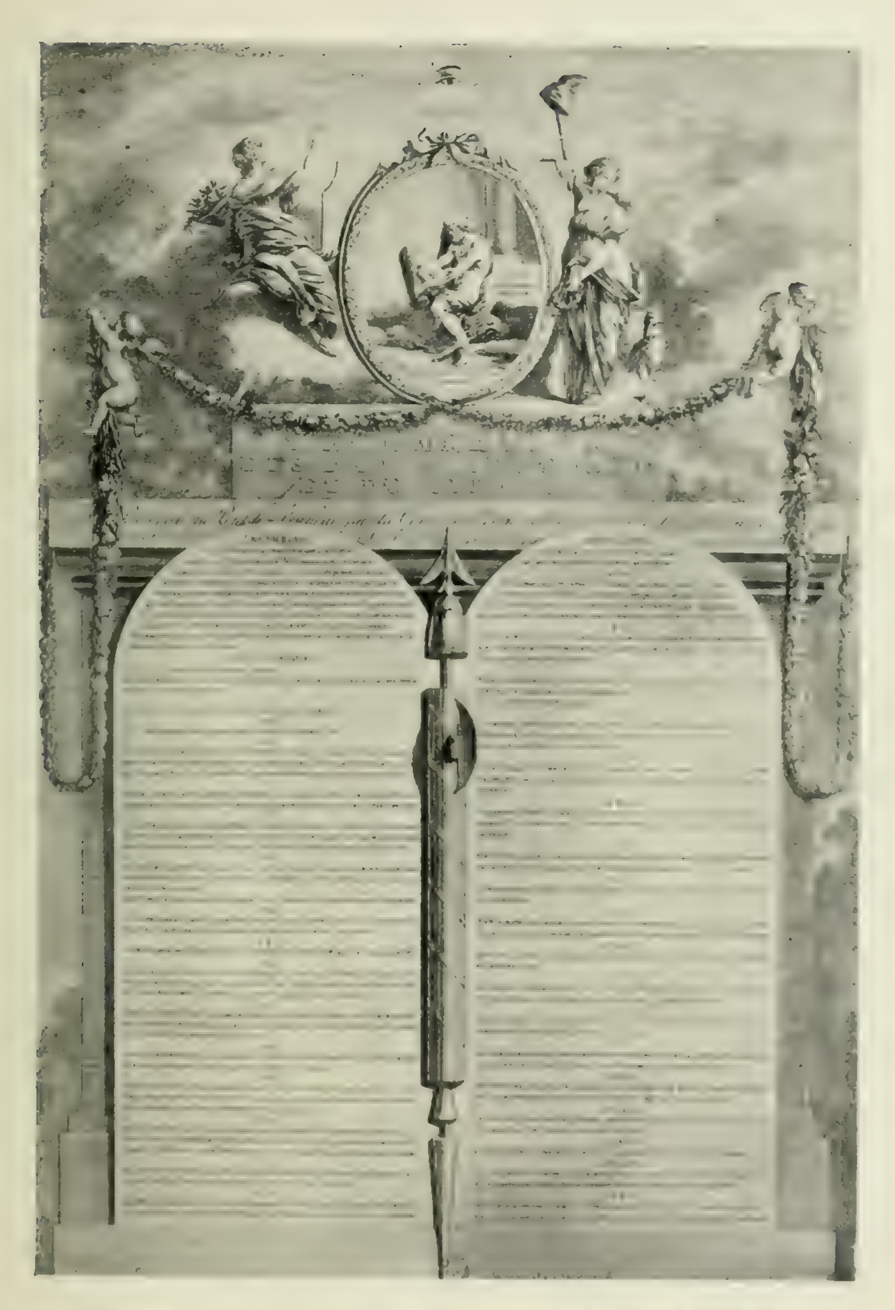


Fig. 132. — J. Laroy. La déclaration des Droits de l'homme (gravure).

pointillé en couleurs, avec les chairs en rose. D'aucuns conservent, avec leurs routines de dessin, le bagage suranné de leurs allégories décoratives. Incapables de se débarrasser de leurs élégances acquises, ils enguirlandent la *Déclaration des droits de l'homme* de fleurs et d'amours (fig. 132) : ils représentent l'*Amour sans culotte !*

C'est pourtant par l'allégorie, l'allégorie inspirée des souvenirs antiques et conçue selon le style de David, que l'art s'est le mieux mis au



Fig. 133. — Chollard. Insigne des membres de la Commune des Arts, d'après Moreau le jeune.

ton de la Révolution. La *Liberté*, la *Loi*, l'*Égalité*, figurées par des femmes drapées à la romaine, les attributs qui précisent leur signification, le *niveau*, le *bonnet phrygien*, les *faisceaux*, la *cocarde* (fig. 133) sont pour nous des images mortes et froides. Elles avaient une réalité intense, majestueuse ou terrible, à l'heure où elles furent traitées par le crayon de Boizot, de Cochin, de Marillier ou de Moitte.

Les en-têtes de papiers officiels, dessinés par Naigeon ou Gatteaux, gravés par Tardieu ou Roger, ont une remarquable convenance et devancent dignement les chefs-d'œuvre que Prudhon a signés. Les brevets de civisme ou de garde nationale fournissent d'ingénieuses compositions. Les assignats sont gravés par Tardieu. La *Fédération*, la *Mort*

de Mirabeau, la *Lutte contre l'Europe* se traduisent immédiatement pour leurs contemporains en allégories.



Fig. 161. — Les trois ordres, placard anonyme.

Si l'on veut chercher dans les estampes révolutionnaires quelque chose de cette véhémence qu'y porterait un dessinateur de nos jours, ce

n'est pas aux artistes qualifiés, enchaînés par leurs traditions et leurs habitudes esthétiques, qu'il faut nous adresser. Quelques eaux-fortes apparaissent, de dimensions exceptionnelles, d'un aspect fruste, poussé au noir, l'époque de Louis XV les eût proscrites ; le peintre Hennequin en a signé quelques-unes et, bien que ce soient encore des allégories, elles ont une chaleur, une outrance indéniables. Pour faire des images plus fortes on se sert parfois de la manière noire.

L'imagerie populaire intéresse au plus haut degré l'historien : elle permet de suivre les fluctuations de l'opinion, de doser, à chaque instant, les passions. Quand elle ne se contente pas de contrefaire les estampes plus soignées, elle témoigne souvent d'une grande ingéniosité. La composition est très claire, la légende qui l'accompagne, typique. Particulièrement heureuse, l'intention des images consacrées à associer ou à opposer les trois ordres (fig. 134). Malheureusement, du point de vue esthétique, ces placards méritent moins d'éloges. Pauvrement gravés au trait, ils sont colorés d'une façon plus plate encore. Une main débile a trahi les intentions de l'artiste.

Un regret plus vif encore s'attache à la caricature. Une grande pièce ingénieuse, le *Convoi du noble seigneur des abus* (chez Sergent, avril 1789), inaugurait de la façon la plus digne la satire politique. Elle semblait annoncer un essor qui ne s'est pas produit. Bénigne, les premiers jours, la caricature, dès la prise de la Bastille, s'est montrée inexorable, féroce. Elle ne pouvait guère avoir un autre esprit, mais elle aurait dû s'exprimer par d'autres moyens. Des menaces et des injures, des plaisanteries ordurières sont ses allures ordinaires. Quand elle y renonce, c'est pour se perdre en laborieuses allégories. Elle s'élève rarement au-dessus de l'imagerie la plus indigente. Dans la période de tourmente, il ne s'est pas trouvé un seul artiste pour donner à la caricature un caractère d'art véritable. C'est seulement après la Terreur, sous le Directoire, que s'est produit l'avènement non plus, il est vrai, de la satire politique, mais de la satire des mœurs, avec les *Incroyables* et les *Merveilleuses* de Carle Vernet gravés par Darcis.

Enfin, un effort remarquable a été fait dans la gravure sur bois pour rénover les cartes à jouer. Les compositions de Dugourc ont assez de style pour avoir été souvent attribuées à David (fig. 135).

En résumé, la Révolution n'a pas reçu de la gravure le concours et l'éclat immédiats que les sculpteurs et les peintres lui ont donnés. Il est équitable d'ajouter qu'elle a placé les artistes en présence de problèmes



Fig. 15. — Dugourc. Cartes à jouer révolutionnaires.

qu'ils n'étaient pas préparés à résoudre. De ces problèmes affrontés d'abord avec tant de maladresses sont dérivées, par la suite, pour l'art des conquêtes précieuses.

III. — L'inspiration géniale qui avait été refusée à la France révolutionnaire surgit, par un hasard singulier, dans la médiévale Espagne. Goya (1746-1828) avait depuis de longues années manié l'eau-forte, il avait, à partir de 1778, gravé les chefs-d'œuvre de Velasquez, lorsqu'en 1793, sous l'impression évidente des événements français, il commença ses *Caprichos*. Il y travailla jusqu'en 1797 et il allait les publier, lorsque l'Inquisition s'en émut : pour échapper à des poursuites, pour esquiver aussi l'accusation d'avoir raillé la famille royale, Goya fit acheter ses planches par Charles IV lui-même et c'est la chalcographie royale qui édita les *Caprichos* en 1803. D'une autre suite, les *Proverbios*, quelques épreuves seules furent connues du vivant de Goya. Quant à *Los Desastros de la Guerra*, ils sont demeurés inédits jusqu'en 1863.

Les Caprices, les Proverbes, les Désastres de la guerre, et, avec eux, quelques pièces isolées, le *Garrot*, le *Géant*, les trois *Prisonniers*, constituent l'ensemble le plus étrange et le plus puissant qu'ait produit l'art de la gravure. Avant d'en avoir interrogé la signification, on est frappé par le caractère imprévu de leur style. Parfois la planche a été traitée à l'eau-forte pure, plus souvent l'artiste s'est servi de l'aquatinte, et il y a un contraste décevant entre la science évidente technique de quelques morceaux et les négligences, la gaucherie apparente de certains autres. Le bonheur inouï, le raccourci d'expression, la hardiesse de certaines compositions tranche, de pareille façon, avec des fautes grossières, des maladresses qu'éviterait le plus mince écolier. Partout les types sont nouveaux, l'entente de la scène inédite. Les êtres fantastiques, démons, larves, monstres dont Goya peuple ses Caprices ne se réfèrent à aucune tradition cataloguée. On est en présence d'un créateur qui, bien ou mal, a tout inventé.

Par des formules si personnelles qu'a-t-il voulu dire ? Il ne s'est pas soucié de nous le faire savoir. Les légendes brèves qui accompagnent les Caprices ne peuvent que nous dérouter. Dans un pays soumis à un double despotisme, religieux et politique, Goya ne pouvait pas s'exprimer avec clarté, mais il faut croire aussi que le mystère convenait à son génie et s'est complu à fixer des cauchemars (fig. 136). Il serait vain d'attribuer à chaque page une explication rationnelle et puéril d'imaginer une série d'allusions



Fig. 156. — Goya. Une pièce des Caprices, [illegible]

précises à des personnages ou à des événements déterminés. Goya a été certainement influencé par la vie qui se déroulait autour de lui. Il se peut qu'il ait tracé quelque caprice sous l'impression d'une scène de cour. Mais son imagination a certes dépassé de cent coudées la portée d'une anecdote. Il a, par ailleurs, fait des satires générales contre le clergé, les moines, l'absolutisme; il lui est même arrivé de se livrer à la fantaisie pure, par exemple, dans les scènes de sorcières. Sous les voiles ténébreux où la pensée s'est dérobée, on la devine puissante : quand elle se précise elle est terrible; quand elle s'enveloppe, elle nous attache ou nous obsède.

Les Désastres de la guerre offrent moins d'obscurité, ils évoquent la lutte contre les Français, lutte ressentie par un patriote et un Espagnol. Peuple aux prises avec les soldats, femmes violentées, exécutions sommaires (fig. 137), pillage des couvents, insultes aux cadavres, incendies, misères. Goya expose tout avec une indifférence apparente, une ironie froide : l'impression naît, intense, de cette allure de procès-verbal sous laquelle couve une violence concentrée.

La pensée de Goya s'était apaisée quand il a décrit avec la complaisance d'un aficionado la *Tauromachie* (1813). En 33 planches à l'aquatinte, il y raconte l'histoire de ce divertissement national et les exploits des toreros célèbres. Il le fait avec une remarquable sûreté de notation; mais il concentre toute son attention sur l'arène. Plus tard à Bordeaux, en 1828 dans des lithographies célèbres, il étendra sa curiosité aux spectateurs et fera grouiller la foule palpitante dans le cirque.

IV. — Des hauteurs où Goya nous a entraînés, l'Angleterre nous ramène vers la terre. Elle nous offre des modèles médiocres et accessibles de caricature politique et de satire des mœurs. Pendant plus de trente-cinq ans, Gillray (1757-1815) a dépensé une verve intarissable pour la plus grande joie des Anglais. Fort peu lié par ses convictions politiques, attaquant et louangeant tour à tour les mêmes ministres, mais constamment préoccupé de flatter l'orgueil national de ses compatriotes, et prêt à leur sacrifier tous les peuples, Allemands comme Français, Gillray a été populaire parce que chauvin. La Révolution française, à laquelle il n'a rien compris, lui a inspiré des torrents d'injures, il a représenté la France livrée à des saturnales de débauche et de sang : il s'est acharné ensuite contre Napoléon (fig. 138). Cette violence a été servie par un dessin outrancier, issu de celui d'Hogarth, dépourvu de goût, mais non de force et d'une

parfaite clarté. La gravure, cursive, se réduit ordinairement à de simples



Fig. 157. — Goya. Les désastres de la guerre

traits, c'est un intermédiaire nécessaire au rôle effacé. Pour réussir, il

eût suffi à Gillray de se tenir au courant de l'actualité : il s'est efforcé



Fig. 138. — Gillray. Georges III et Bonaparte

aussi de varier ses procédés d'exposition ; il a ainsi inauguré ou mis en valeur une série de thèmes qui ont été repris surabondamment par la

suite : hommes-animaux, processions, scènes de foire, parodies de tableaux célèbres, transpositions de scènes de théâtre, ou d'épisodes littéraires fameux. Grandville, en particulier, a largement puisé dans ce répertoire.

Gillray a aussi gravé quelques scènes de mœurs. L'une d'elles, le *Duel de la chevalière d'Eon* est très connue : les autres sont, pour la plupart, grossières et sans esprit.

Le véritable héritier d'Hogarth pour la peinture des mœurs est Rowlandson (1756-1827). Il a gravé moins encore que Gillray ou que Hogarth et nous appartient à peine ici. Mais à laisser de côté son œuvre dessiné, qui le classe au premier rang des humoristes anglais, il faut du moins rappeler les illustrations du *Docteur Syntax* dont le succès fut énorme et surtout la suite *Des misères de la vie humaine*, gravées au trait à l'eau-forte et coloriées à la main, dont l'observation menue et grêle, un peu exceptionnelle chez Rowlandson, devance les croquis d'Henri Monnier.

Cependant, un génie visionnaire, W. Blake (1757-1827), pressé de traduire les hallucinations qui l'obsédaient, illustrait ses propres poèmes d'images saisissantes (le *Songe de l'Innocence*, 1789). Gravées à l'eau-forte et coloriées à la main, ou gravées en bois, les compositions de Blake s'apparentent aux œuvres de Jean Duvet : elles présagent les conceptions des préraphaëlites, des symbolistes, de tous les mystiques contemporains.

Ainsi, à l'approche du XIX[e] siècle, en France, en Espagne, en Angleterre, une effervescence multiple annonce dans la gravure un renouveau de l'esprit humain.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux indiqués dans la bibliographie générale.

H. Béraldi, *Les graveurs du XIX[e] siècle*, in-8°, Paris, 1885.

Loys Delteil, *Le peintre graveur illustré, XIX[e] et XX[e] siècles*, in-4°, 1906 et sq.

A. Apell, *Handbuch für Kupferstichsammler, oder Lexicon der vorzüglichsten Kupferstecher des XIX Jahrhunderts welche in Linienmanier gearbeitet haben*, in-8°, Leipzig, 1880.

Comte Delaborde, *Beaux-Arts*, Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations, t. VIII, 1856.

Delaborde, *Mélanges sur l'art contemporain*, in-8°, Paris, 1866.

Ph. de Chennevières, *Cent ans de gravure*, L'Art, 1889.

Bracquemond, *Rapport sur la classe 5 du jury de 1889*, in-8°, Paris, 1890.

Gonse, *Les chefs-d'œuvre de l'art au XIX[e] siècle*, t. V, in-4°, Paris, 1892.

Clément Janin, *La gravure*, dans *Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs à l'Exposition universelle de 1900*, in-4°, Paris, 1900.

Henri Béraldi, *L'Estampe*, dans *L'Art à l'Exposition de 1900*, in-4°, Paris, 1900.

Geffroy. *Rapport du jury de 1900, gravure et lithographie*, in-8°, Paris, 1901.

Léonce Bénédite. *L'art au XIXe siècle*, in-4°, Paris, 1906.

II. — Renouvier. *Histoire de l'art pendant la Révolution considéré principalement dans les estampes*, in-8°, Paris, 1863.

Ed. et J. de Goncourt. *Histoire de la société française pendant la Révolution*, in 8°, Paris, 1854.

Guyot. *Plan d'un conservatoire ou museum de gravures*, in-8°, Paris, an V.

Pommereul. *De l'art de voir dans les Beaux-Arts*, in 8°, Paris, an VI.

Fred. J. L. Meyer. *Fragments sur Paris*, in-12, Hambourg, 1798.

Le Breton. *Rapport sur les Beaux-Arts*, 1810.

Boyer de Nîmes. *Histoire des caricatures de la Révolution des Français*, 1792.

III. — Ch. Yriarte. *Goya*, in 4°, Paris, 1867.

Lefort. *Goya*, in-8°, Paris, 1877.

Viñaza. *Goya su tiempo, su vida y su obras*, in-8°, Madrid, 1887.

Lafond. *Goya*, in-4°, Paris, 1902.

Valerian von Loga. *Francesco de Goya*, in 4°, Berlin, 1903.

R. Muther. *Goya*, Berlin, 1905.

Karl Bertels. *Goya*, in 8°, Munich, 1907.

H. Œstel. *Goya*, in-8°, Bielefeld, 1907.

Calvert. *Goya*, in-12°, New-York, 1908.

IV. — Nevill. *James Gillray*. The Connoisseur, 1902.

William Blake, being all his Woodcuts photographically reproduced, in fac simile, with an Introduction, by Laurence Binyon, in-4°, Londres, 1902.

A. Gilchrist. *The life of William Blake*, édition Graham Robertson, in 8°, Londres, 1906.

F. Benoit. *Blake le visionnaire*, in-4°, Paris, 1906.

Alfassa. *W. Blake*. Revue de l'Art ancien et moderne, 1908.

CHAPITRE II

LA GRAVURE DE TRADUCTION EN FRANCE

I. Le pointillé. — II. Le burin. L'école classique : Bervic. L'évolution : Henriquel Dupont. La libération : Gaillard. Le burin actuel. — III. Les limites du burin. — IV. Le lavis. — V. La lithographie. — VI. Le bois. — VII. L'eau-forte. Causes de succès. Tendances complexes : virtuosité, mondanité, sévérité. Les spécialistes.

Comme aux époques antérieures, la gravure s'est employée dans la période contemporaine tantôt à reproduire des œuvres étrangères, tantôt à exprimer des pensées personnelles. Quelques artistes l'ont pratiquée sous ces deux formes; pourtant il est possible d'étudier successivement la gravure de reproduction et la gravure originale.

I. — La gravure de reproduction parut, vers le temps de la Révolution, dotée d'un instrument nouveau. Le pointillé était passé d'Angleterre en France. Il servit, nous l'avons déjà vu, pour des pièces de circonstance. Sa vogue fut considérable, mais il produisit peu d'estampes importantes et, tombé presque immédiatement dans le discrédit, il ne mériterait pas de nous occuper, s'il n'avait été supérieurement manié par Copia et Roger. Copia, dont la carrière fut très brève (1764-1799) et son élève Roger (1780-1840) eurent, il est vrai, une heureuse fortune. Ils se mirent au service de Prudhon et reproduisirent des œuvres que la froideur du burin aurait trahies. Pour conserver la grâce onctueuse, la finesse légère et molle de cette main incomparable, le pointillé apparut un procédé d'élection. Les beaux dessins rehaussés de blanc sur papier teinté conservaient sous la transcription leur morbidezza. Prudhon ne se désintéressait pas des travaux de ses interprètes. Ceux-ci, sur une solide préparation à l'eau forte, modelaient avec une suavité et une fermeté inusitées aux élèves de Bartolozzi ; ils associaient d'ailleurs au pointillé pur l'usage du berceau et une variété intelligente de pro-

cédés. *L'amour réduit à la raison* gravé par Copia en 1793 et qui fit sensation, portait du premier coup à sa perfection le système. Prudhon y conserve toute sa fleur : les planches qui suivirent : la *Vengeance de Cérès*, les vignettes pour l'*Art d'aimer*, ou pour la *Nouvelle Héloïse* sont aussi heureuses. On sait les chefs-d'œuvre incomparables que sont les en-tetes de lettres officielles, allégories exquises auquelles Prudhon a donné un développement exceptionnel dans sa *Constitution française*.



Fig. 139. — Roger. La République, d'après Prudhon.

Les pièces gravées par Roger ne se distinguent guère de celles de son maître. Lui aussi a exécuté des allégories et de délicieuses vignettes (fig. 139). Mais il faut reconnaître que la personnalité des interprètes disparaît derrière le maître qu'ils traduisent. Ils ont, au reste, besoin d'être soutenus par lui. Même entre leurs mains, le pointillé retombe, dès qu'ils s'éloignent de Prudhon. Ils n'ont donc rien fondé de durable et, malgré leur réussite exceptionnelle, leur technique s'est discréditée après eux et a vite disparu.

II. — Le pointillé évincé, le champ resta libre au burin. La Révolution, nous l'avons dit, n'avait ruiné aucune forme traditionnelle de la gravure. Le burin même souffrit à peine de la crise. Au plus fort de la tourmente, les graveurs reçurent, du moins, d'un gouvernement sans ressources, la commande d'en-têtes de lettres officielles et celle des assignats. Quelques burins furent exposés au Salon de 1793. Enfin, dès 1792, Pierre Laurent, préparant l'exécution d'un projet depuis longtemps caressé, passait avec différents graveurs des traités pour l'exécution de planches destinées au *Musée français*. Cette colossale entreprise qui devait embrasser la reproduction de tous les *tableaux, statues et bas-reliefs qui composent la collection nationale*, sauva à elle seule le burin : elle donna, pendant de longues années, un travail, d'ailleurs fort bien payé, aux graveurs les plus habiles et permit d'attendre des temps moins troublés [1].

[1] Une publication analogue et de titre identique mais conçue sur un plan moins large et exécutée en plus petites dimensions fut dirigée par Filhol (1759-1812). Elle rendit des services

Avec l'Empire, vint l'heure des faveurs officielles. Le Prix de Rome de gravure fondé en 1804 fut réservé aux burinistes. Lorsque l'Institut s'ouvrit à un graveur, il accueillit un maître du burin. La chalcographie, réorganisée sur les plans du général Pommereul, depuis l'an VI, commanda des planches au burin. Le *Livre du Sacre de Napoléon I*[er] fut exécuté par le burin, comme plus tard celui du *Sacre de Charles X*. Enfin le jour où l'État, sur l'initiative de Denon, en 1817, prit l'habitude de souscrire à un certain nombre d'exemplaires des planches nouvelles, ce fut le burin qui bénéficia de ces libéralités.

Napoléon avait même conçu le projet d'une école de gravure. Il en réservait la direction à Raphaël Morghen, auquel Denon opposait Bervic. L'école ne s'ouvrit pas. L'enseignement officiel de la gravure ne devait être inauguré à l'École des Beaux-Arts qu'en 1863[1].

Entouré par la faveur officielle d'une façon qui fut longtemps presque exclusive, le burin fut également soutenu par un préjugé esthétique singulier qui, après avoir régné d'une façon absolue dans la première partie du XIX[e] siècle, a perdu peu à peu son empire, sans être absolument abandonné. Le burin a été considéré comme la forme supérieure de la gravure, manifestation du grand art, de l'art sérieux, de l'art probe ; toutes les expressions d'une pensée originale, lithographie, eau-forte, bois, lui ont été délibérément sacrifiées. Dans le pays qu'avaient illustré Claude Lorrain et Callot, on n'a voulu retenir que le souvenir des Nanteuil et des Audran. Aujourd'hui encore malgré la gloire des Raffet, des Méryon, des Bracquemond, des Lepère, malgré l'évolution de l'opinion publique, malgré des expositions retentissantes installées parfois dans les musées de l'État même, le règlement du Prix de Rome n'a pas été modifié, la section de gravure de l'Institut ne s'ouvre pas d'une façon plus libérale.

La liaison avec le XVIII[e] siècle se fit à travers la Révolution, sans aucune rupture. Les maîtres qui dominèrent l'école avaient commencé leur réputation sous l'ancien régime : Bervic (1756-1822) avait reçu les leçons de Wille ; P.-A. Tardieu (1756-1844) était l'héritier d'une dynastie de graveurs. Ces artistes et leurs émules, tel Alex. Morel (1765-1829), ainsi que leurs cadets qui vinrent, au début du XIX[e] siècle,

semblables. Enfin la *Galerie de Florence* de Masquelier [illegible] sous la Révolution et l'Empire.

[1] A la veille de la Révolution, on avait déjà songé à instituer à l'Académie de peinture un enseignement et des prix de gravure. L'idée, très vivement combattue par Quatremère de Quincy (*Suite aux considérations sur les arts du dessin* [illegible]) [illegible] *Essai sur l'origine et les avantages de la gravure*, an VI.

partager leur renom, Raphaël Urbin Massard (1775-1849) le fils de Jean Massard, ou Boucher-Desnoyers (1779-1857) élève de Tardieu, appliquèrent tous, malgré des nuances individuelles, des principes qui dérivaient nécessairement de l'esthétique de leur temps. Ils cherchèrent à obtenir par un métier très serré et très régulier, la pureté de la ligne, la vigueur du modelé, un aspect de correction générale : ils se proposèrent, ainsi qu'il était naturel, le même idéal que les peintres davidiens. Ils furent donc d'excellents traducteurs des tableaux contemporains. L'*Éducation d'Achille* gravée par Bervic d'après Regnault, *Ruth et Booz* de Tardieu d'après Hersent, le *Bélisaire* de Boucher-Desnoyers d'après Gérard, *Hippocrate refusant les présents d'Artaxercès* de R.-U. Massard d'après Girodet et même les planches moins complètes de Morel d'après David se soutiendront toujours, parce qu'il y eut parité de sentiment entre le créateur et l'interprète. A un moindre degré, les planches consacrées à traduire des marbres antiques, planches destinées presque toutes au *Musée Français*, ont gardé de l'intérêt. Elles reflètent un sentiment plastique étroit, mais réel, et surtout le procédé, par sa froideur et sa rigidité même, était ici tout à fait convenable. Le *Laocoon* de Bervic, *Bacchus*, la *Vénus de Médicis*, le *Faune* de R.-U. Massard, l'*Amour et Psyché* de Boucher-Desnoyers, sur un dessin d'Ingres, restent des modèles d'interprétation de la statuaire. Par contre, les reproductions de tableaux anciens, malgré le choix presque exclusif de modèles italiens et la prédilection pour Raphaël, ne répondent plus à nos conceptions, ni dans leur esprit ni dans leur forme. Les *Vierges* de Raphaël traduites par Boucher-Desnoyers, qu'ont admirées nos grands-pères, ne sont plus que des objets de curiosité.

Des maîtres que nous groupons ici, le plus énergique, mais le plus étroit dans sa technique, fut Bervic. Très exigeant et très patient, il poussa à ses limites l'art des belles tailles, qu'il avait reçu de Wille, et visa, avec un sentiment esthétique remarquable, à la perfection. Il a fort peu produit, mais le *Louis XVI* d'après Callet, l'*Éducation d'Achille* d'après Regnault, l'*Innocence* d'après Mérimée (fig. 140), *Déjanire* d'après le Guide lui valurent une autorité et une réputation universelles. Membre de l'Institut en 1803, il préside à la gravure classique du XIXe siècle. Avec une sûreté moindre, R.-U. Massard semble avoir épousé le même idéal, cherchant par de savants travaux à faire *tourner* les formes, épris de correction et de propreté. Les planches qu'il grava pour le *Racine* de Didot sont de l'académisme le plus étroit.



Fig. 440. — Bervic, L'Innocence, d'après Merimée (fragment réduit).

P.-A. Tardieu avait un tempérament tout différent. Le portrait pimpant qu'il grava en 1792 de *Leof Nicol*, d'après un original de Levitzky, montre ce qu'il aurait pu faire en d'autres temps. Soumis à l'esthétique davidienne, il eut du moins le scrupule de dissimuler sa science et, dans ses planches les plus achevées, *Saint Michel terrassant le démon* (1806) ou la *Communion de saint Jérôme* (1822), le travail ne s'étale pas. Le *Napoléon* qu'il a donné au Livre du *Sacre* est un chef-d'œuvre de finesse. Plus que Bervic il a le souci de laisser de larges blancs et fait jouer au papier le rôle qui lui convient.

Boucher-Desnoyers, son élève, a hérité d'une partie de ses formules. Son travail, quelque peu mou et fade, parut hardi à ses contemporains. La *Belle Jardinière* (1805), la *Vierge à la chaise*, la *Vierge de la maison d'Albe* (1827) furent considérées comme des transcriptions parfaites et neuves.

Richomme (1785-1849) qui s'attacha aussi à Raphaël a, peut-être, moins vieilli.

Les estampes de cette époque furent tirées sur des papiers très différents d'aspect de ceux dont on s'était servi jusqu'alors. Ces papiers, obtenus par des procédés chimiques, avaient une pâte grasse, une blancheur, un éclat inaccoutumés. Ils exercèrent une séduction que nous ne saurions trop déplorer, puisque, incapables de résister au temps, piqués, tachés et salis, ils ont une décrépitude précoce, et sont menacés de brève disparition.

Lorsque le Davidisme fut ébranlé, les principes étroits de Bervic perdirent de leur autorité. Il subsista pourtant des artistes épris de netteté, sensibles uniquement à la correction des lignes, qui s'imposèrent volontairement une discipline rigide et froide. François Forster (1790-1872) manifesta une conscience méticuleuse, multipliant à l'infini les épreuves d'essai, publiant des estampes impeccables et glaciales. Tel il s'était manifesté en 1826, dans *François Ier et Charles-Quint* d'après Gros, tel il resta jusqu'à la fin de sa carrière, immuable. *Énée et Didon* (1828), la *Vierge au bas-relief* (1835), la *Vierge de la maison d'Orléans* (1838), les *Trois grâces* (1841), la *Vierge à la légende* (1847) affirmèrent la persistance du beau burin aux tailles régulières correctement menées et croisées. Ses portraits *Frédéric-Guillaume III* (1817) — *Wellington* (1818) — *Victoria* (1846) témoignèrent les mêmes préoccupations. Il ne sut être pittoresque que pour reproduire quelques camées, ce qu'il fit, au reste, d'une façon remarquable.

Son élève, Achille Martinet (1806-1877) conserva ses méthodes. Distingué, sec et impassible, le temps écoulé ne se manifeste chez lui que par un travail plus léger, une écriture plus discrète. La *Madeleine* d'après Le Sueur, l'*Apothéose d'Homère* d'après Ingres, maintenues dans une tonalité très claire, attirent par leur froideur voulue. La *Madone du grand-duc* (1838) les *Honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn* d'après Gallait (1857) s'affilient étroitement à la tradition. Plus près de nous, Gustave Bertinot (1822-1888), lorsqu'il reprend en 1875 la *Belle Jardinière*, se sert presque de la même langue dont usait, pour le même objet, Boucher-Desnoyers en 1805[1].

Cependant, dès le jour où l'école de David se vit attaquée, de nouvelles influences avaient agi sur le burin, non, sans doute, celle des Romantiques purs, beaucoup trop éloignés pour se faire écouter, mais celle des demi-réformateurs comme Paul Delaroche et surtout celle d'Ingres.

Les idées d'Ingres devaient avoir un retentissement très général, et nous en avons déjà signalé le contre-coup sur des classiques attardés comme Martinet. Elles furent directement appliquées à la gravure par Calamatta. Calamatta (1801-1869) était Italien, mais par son activité et par ses élèves, il ne peut être séparé de l'histoire de l'art français. Interprète d'Ingres, sa planche du *Vœu de Louis XIII* fit sensation en 1837 et, trente ans plus tard il achevait sa carrière par la *Source* (1867). Servi par un beau talent de dessinateur dont témoignent ses portraits d'Ingres et de George Sand, il porta dans le burin la même discrétion, la même sobriété d'effet que son modèle faisait régner dans son art. Les belles tailles, l'étalage technique auraient été, ici, des contre-sens. Calamatta dissimula ses moyens : il évita aussi ce modelé de pratique dont Ingres avait horreur : il visa à la fraîcheur et à la simplicité. D'accord avec Ingres, Calamatta ramenait l'attention vers le XV[e] siècle italien : dès 1838, il gravait la *Innamorata* de Botticelli et reproduisait aussi le portrait de Masaccio. En 1857, il publiait sa *Joconde*, en 1868 la *Vierge à la chaise*. Il a, enfin, donné d'irréprochables fac-simile des crayons d'Ingres.

Henriquel-Dupont (1797-1892) avait reçu les leçons de Bervic, mais il réagit contre cette discipline et, après des tâtonnements multiples, il choisit une formule analogue à celle qu'avait adoptée en peinture Paul Delaroche, son modèle favori. Il rejeta toute apparence de travail régulier

[1] Il a, d'ailleurs, été souvent moins [illegible] d'après Ingres et surtout les [illegible] (188[illegible]) [illegible] inhumaine.

et s'attacha par le mélange du burin et de la pointe, par des procédés très variés, et employés comme de purs moyens, à produire un effet de convenance générale. Pas d'affectation de pureté de dessin, pas de pittoresque accusé, rien dans la facture qui arrête ou qui choque : un souci de satisfaire les moins avertis, sans manquer aux exigences des connaisseurs. Cet idéal mesuré et accessible, poursuivi avec une rare supériorité, valut à Henriquel-Dupont un succès exceptionnel. Il eut d'ailleurs l'habileté de s'adresser surtout à des modèles contemporains, de choisir les artistes les plus populaires et leurs tableaux les mieux accueillis. La publication de l'*Hémicycle* d'après Paul Delaroche en 1853 fut un événement véritable. Cette page de dimensions extraordinaires où tant de difficultés ont été dissimulées ou vaincues, restera comme la plus parfaite expression du système. Vingt autres planches célèbres l'entourent : *Strafford* (1840), l'*Ensevelissement du Christ*, *Moïse sauvé des eaux* (fig. 141), *Pastoret*, empruntés également à Delaroche, l'*Abdication de Gustave Vasa* d'après Hersent, le *Christ consolateur* d'après Ary Scheffer. Il faut y joindre de nombreux portraits dessinés par Henriquel lui-même et dont quelques uns sont très beaux. Chargé en 1863, lors de la réorganisation de l'école des Beaux Arts, d'y enseigner la taille-douce, Henriquel-Dupont est mort accablé d'ans et d'honneurs, représentant officiel de la gravure française.

Ses élèves ont été naturellement très nombreux. Il leur offrait non une méthode précise, mais des indications que chacun pouvait modifier selon son tempérament, pour obtenir un résultat lui-même assez mal déterminé. Mal déterminé, au point de vue esthétique, mais non au point de vue pratique : l'éditeur Goupil commandait des estampes dignes de figurer dans un intérieur bourgeois, à côté des meubles d'acajou plaqué et des tentures de velours rouge, estampes sages, correctes, propres d'aspect et confortables. Les élèves d'Henriquel ajoutèrent à ces conditions de succès, de l'habileté, de la conscience, sinon de l'originalité. Sous le second Empire, se distinguèrent Salmon (1806-1904), Danguin (1823-1894), les deux frères François : Jules François (1809-1861) que recommande surtout le *Galant militaire* d'après Terburch, Alphonse François (1811-1888), interprète comme son maître et ainsi que son frère, de Paul Delaroche, traducteur aussi d'Ary Scheffer, de Gérôme et qui subit des influences complexes dont témoignent son *Couronnement de la Vierge* d'après Fra Angelico (1867) dans une note très pâle et son *Saint Symphorien* d'après Ingres (1872).



Fig. 141. — Henriquel-Dupont. Moïse sauvé des eaux (d'après Delaroche) (fragment).
(Avec l'autorisation de MM. Manzi, Joyant et Cie.)

Henriquel-Dupont éclipsa tous ses émules. Zachée-Prévost (1797-1861), qui lui fut parfois comparé, manqua de fécondité et de persévérance. Il abandonna plusieurs années le burin pour l'aquatinte ; comme buriniste, sa planche capitale est les *Noces de Cana* d'après Véronèse (1852).

Cependant, en 1831, un graveur italien qui venait de s'établir à Paris, Paolo Mercuri (1804-1864) publiait dans l'*Artiste* une petite estampe, l'*Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins* d'après Léopold Robert qui le rendit subitement célèbre. On fut frappé par la fidélité et la légèreté de l'interprétation, surpris surtout par une méthode tout à fait inusitée. Le burin avait tracé des lignes d'une ténuité telle que la loupe pouvait à peine analyser les travaux : l'artiste avait évidemment une acuité visuelle et une main d'une précision extraordinaires. Malheureusement Mercuri travaillait avec une lenteur extrême. Il fit attendre vingt ans sa *Jane Gray* d'après Delaroche (1858) et, malgré le succès de cette nouvelle planche, il ne suscita, en somme que de la curiosité. C'est que le sens esthétique n'était pas chez lui en rapport avec les dons mécaniques, et le choix seul d'un tableau de Delaroche, pour y appliquer une facture si minutieuse, le prouvait assez.

Ces mêmes dons se sont retrouvés, accompagnés cette fois d'une noble intelligence d'artiste, chez le maître dont le nom dominera de très haut les burins du XIX[e] siècle, chez Ferdinand Gaillard[1]. Ferdinand Gaillard (1834-1887) a taillé le cuivre comme personne ne l'avait fait avant lui, comme il semblait qu'il fût impossible de le faire. Le burin a sous sa main donné des traits d'une souplesse, d'une légèreté que l'on croyait réservées, tout au plus, à la pointe sèche. La loupe permet à peine de découvrir ce que l'outil a tracé comme en se jouant. Cette virtuosité plus qu'humaine aurait seule arrêté la curiosité ; mais l'artiste ne l'a jamais déployée pour elle-même, il ne s'en est servi que pour exprimer plus parfaitement ce qu'il avait à dire. Artiste, dans le sens le plus complet du terme, dessinateur, peintre, doué d'une sensibilité raffinée, sa physionomie se complétait encore par l'ardeur de ses convictions catholiques.

Prix de Rome en 1856, à ses premiers pas il dérouta l'opinion. Le portrait de *Jean Bellin* fut refusé au Salon de 1863. Cette même année la *Gazette des Beaux-Arts* s'honorait en devinant le jeune maître et en lui offrant une hospitalité qui, souvent renouvelée, l'associe à la gloire qu'elle a su défendre et produire.

[1] Soumy (1831-1863), aurait, sans doute, été l'auxiliaire de Gaillard, s'il avait eu le temps de donner sa mesure.

Le portrait de *Jean Bellin* était dans une tonalité extrêmement claire : il avait l'aspect d'un simple frottis de crayon. Mais cette tonalité, des graveurs traditionnels la recherchaient parfois et ce n'est pas cela qui surprit. L'origine du malentendu était plus essentielle. Henriquel-Dupont, ses élèves, ses émules regardaient un original peint comme un prétexte à faire une bonne gravure. Ils cherchaient beaucoup moins à interpréter la pensée du peintre qu'à faire une estampe irréprochable. Au besoin, ils ne se faisaient pas faute de modifier leur modèle. Ne racontait-on pas couramment qu'Audran avait amélioré Le Brun ? Les tableaux de Paul Delaroche encourageaient à l'irrespect. Gaillard avait le respect et l'amour fervent des chefs-d'œuvre qu'il étudiait. Créateur lui-même, il pénétrait les intentions de ceux qui avaient créé ; il prenait leurs œuvres non du dehors, mais dans leur structure intime. Il ne s'adresait au reste qu'à ceux pour lesquels il sentait une étroite sympathie. Il avait choisi Jean Bellin parce qu'il était attiré vers les périodes de fraîcheur et de ferveur qui ont partout précédé la maturité de l'art, et il avait voulu communiquer l'impression délicate qu'il avait reçue. Le *Condottiere* d'Antonello de Messine (1865) la *Tête de cire* du Musée Wicar (1878), la *Vierge* de Botticelli (1873), la *Vierge de la maison d'Orléans* affirmèrent la même sensibilité et les ressources merveilleuses qu'elle avait à son service. Le papier, à peine effleuré d'indications pressées et subtiles, s'imprégnait du parfum suave des œuvres sincères. Cependant Gaillard ne se cantonnait pas dans une période étroite de l'art italien. Il traduisait l'*Œdipe* d'Ingres, et demandait à Van Eyck l'inspiration de sa pièce la plus parfaite, peut-être, l'*Homme à l'Œillet*. Une sympathie religieuse et aussi le dessein de montrer l'étendue de son art l'amenaient à graver les *Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt et, fidèle aux intentions d'un maître qui accusait sa facture, comme il avait épousé la discrétion des primitifs, il conservait l'aspect de la pâte rugueuse et des grumeaux où palpite la lumière. Enfin l'artiste qui s'astreignait avec tant de patience compréhensive à suivre d'autres esprits, ajoutait à ces transcriptions une série incomparable de portraits gravés originaux. Portraits de conviction et l'on dirait presque de combat, comme ceux du Comte de *Chambord*, de *Pie IX* (1873) et de *Léon XIII*, tous trois présentés dans l'apparat traditionnel des portraits du XVIIe siècle ; portraits libres d'une intensité saisissante comme celui de *Dom Guéranger* (1878, fig. 142) : œuvre de ferveur mystique, comme celui de la *Sœur Rosalie*. La vie ardente, rêveuse, énergique, charitable, anime des effigies dessinées par des moyens d'une originalité absolue, avec ce

souci, qui ne se démentit jamais, de subordonner la technique à l'esprit.

Gaillard a eu d'excellents élèves directs : Fr. Burney (1845-1907) ou Tiburce de Mare (1840-1900), mais son action bienfaisante a dépassé son atelier et a été extrêmement étendue. Les élèves de l'école des Beaux-Arts, habitués par Henriquel à la souplesse de l'outil, ont été amenés par son contact à plus d'exigence envers eux-mêmes, à plus de sincérité. Son influence évidente se retrouve dans le *Triptyque* de Mantegna de M. Achille Jacquet, dans la *Procession des Rois Mages* de Benozzo Gozzoli de M. Patricot.

Dès la fin du deuxième Empire l'évolution se marqua chez les burinistes. Émile Rousseaux (1831-1874), dont la carrière fut trop brève, grava une fois encore, un tableau de Delaroche, la *Martyre Chrétienne*. Mais la vogue de Delaroche touchait à son déclin et l'on se rejeta sur les œuvres anciennes, de plus en plus demandées par un public mieux instruit de l'histoire de l'art. Rousseaux, qui avait gravé le *Portrait* de Francia (1867), acheva, avant de mourir la *Marquise de Sévigné* d'après un pastel de Nanteuil (1874), morceau de premier ordre. Ad. Huot (1840-1882), dont la vie fut encore plus courte, signait cette même année 1874 une belle pièce, le *Jugement du Prix de l'Arc*, d'après Van der Helst. En même temps il demandait aux maîtres contemporains de tempérament classique ou académique des modèles que Delaroche ne fournissait plus et traduisait MM. Hébert, Jules Lefebvre ou Cabanel, avec un sentiment de l'effet et de la couleur un peu plus vif que chez ses émules.

MM. Adrien Didier, Levasseur ont connu les mêmes enseignements et les mêmes ambiances. Pareilles influences agissent sur MM. Jules et Achille Jacquet. Tous deux ont traduit les marbres contemporains : M. Jules Jacquet (1841) le *Gloria Victis* de M. Mercié et la *Jeunesse* de Chapu, Achille Jacquet (1846-1908), le *Courage militaire* de Paul Dubois. Ils ont interprété des maîtres anciens, l'aîné les *Muses* de Le Sueur, le cadet l'*Eve* et la *Sainte Catherine* du Sodoma, avant la triple planche sensationnelle d'après Mantegna et la *Pieta* de Villeneuve d'Avignon. Ils se sont mis au service de Paul Baudry, de Cabanel, de Bougereau. Tous deux enfin ont été entraînés par Meissonier à l'eau-forte.

M. Léopold Flameng (1831), élève de Calamatta, au milieu d'innombrables travaux à l'eau-forte, a trouvé les loisirs et la sérénité nécessaires pour signer des pages achevées : la *Source* d'après Ingres (1863), la *Mort de sainte Geneviève* d'après J.-P. Laurens (1886), l'*Adoration des Bergers* d'après Van der Goes et la *Vierge du chancelier Rollin* d'après Van Eyck.

Le burin, à l'heure actuelle, a complètement renoncé à tout dogmatisme,



Fig. 112. — F. Gaillard. Portrait original de Dom Guéranger. [illegible]
Avec l'autorisation de la [illegible]

à toute morgue technique. Nous sommes à l'antipode de Bervic : plus de

belles tailles rangées, plus de croisements méthodiques, un effort d'abnégation et d'intelligence. Le domaine du burin semble s'être rétréci : la peinture contemporaine ne lui livre qu'exceptionnellement des modèles aptes : mais ce fait contingent n'est pas une loi, et un retour du goût public peut lui rendre une activité plus large. Elle reste, du moins, le procédé d'élection pour exprimer la statuaire ; certaines périodes du passé réclament son concours. Sa vitalité s'affirme par les œuvres de M. Patricot dont la production est déjà considérable, de M. Sulpis qui grave en ce moment le *Printemps* de Botticelli, de M. Mayeur, de M. Corabœuf.

III. — Le burin, qui réclame volontiers la prééminence parmi les arts de reproduction, n'a jamais prétendu répondre seul aux demandes du public. Il est lent et notre existence est chaque jour plus rapide. Il n'est pas prudent de consacrer plusieurs années à la traduction d'un tableau dont le succès aura été bruyant et parfois éphémère. M. Waltner a remporté un triomphe avec le *Christ devant Pilate* au moment de l'engouement pour Munkaczy : s'il avait attendu pour produire son estampe, il eût trouvé l'opinion indifférente ou hostile. La Chalcographie est patiente : mais les sociétés d'amateurs, les éditeurs d'estampes et surtout les Revues d'art, qui sont les vrais mécènes de la gravure en ce temps-ci, demandent à être satisfaits sur l'heure. M. Léopold Flameng serait peut-être demeuré buriniste, si sa collaboration à la *Gazette des Beaux-Arts* ne l'avait mis dans la nécessité de produire beaucoup et vite. Le burin ne permet qu'un nombre restreint d'ouvrages, et les artistes contemporains sentent le besoin de se tenir en contact constant avec un public oublieux et distrait ; leurs intérêts matériels les obligent du reste à se prodiguer. L'estampe en taille-douce est, d'autre part, coûteuse et le public veut des images à bon marché.

La taille-douce, par ailleurs, admirable partout où domine la ligne, se plie mal à traduire le flou, la couleur. Avec les Vénitiens, les Anglais, les Hollandais elle est mal à l'aise et si, dans le passé, des écoles entières lui répugnent, le XIXe siècle, dans ses tendances successives, lui a souvent été hostile. Le romantisme, le naturalisme, l'impressionnisme ont enfanté tour à tour des chefs-d'œuvre dont le burin ne pouvait donner l'équivalent.

Toutes ces raisons ont suscité au cours du XIXe siècle, parallèlement au burin, divers systèmes de transcription de valeur inégale, et qui ont produit à leur heure, des pièces importantes ou capitales : tout d'abord le

lavis et la lithographie, puis le bois et l'eau-forte. Nous les examinerons dans l'ordre de leur apparition.

IV. — Le lavis a été employé par un petit nombre d'artistes, il a eu un succès populaire et a été discrédité rapidement par l'abus qui en a été fait. C'est Debucourt qui en a transmis la recette au XIXe siècle. L'auteur de la *Promenade du Palais Royal* et du *Menuet de la mariée*, frappé de stérilité dès la Révolution française, n'a plus été dans la seconde partie de sa longue carrière qu'un manœuvre occupé à des besognes, allant vite et sans scrupule esthétique. Ses lavis, modelés sans consistance, incorrects, avec des lumières semblables à des rehauts de gouache, sonnent creux. Insupportable quand il s'adresse à des originaux aux prétentions académiques, il réussit mieux pour traduire la verve grêle de Carle Vernet. Scènes de courses, estampes hippiques aguichent un public peu difficile. *La Mort de Poniatowski* d'après Horace Vernet a été, sans doute, la gravure la plus populaire du siècle ; succès dans lequel l'art entre pour peu de chose.

Jazet (1788-1871?), neveu de Debucourt, sembla au début destiné à réhabiliter le procédé. Le lavis plus serré, plus étoffé, se rapprochait de la manière noire anglaise et luttait avec elle, moins chaud et plus léger. La *Mort d'Epaminondas* d'après West, le *Bivouac de cosaques* d'après Swebach, l'*Apothéose de Napoléon* d'après Horace Vernet (1830), *Lassalle* d'après Gros, parmi d'autres pièces, soutenaient un examen critique. Vinrent ensuite des pages innombrables produites précipitamment sur les instances des éditeurs, reçues avec empressement par une clientèle qui réclamait des anecdotes, des faits militaires, la glorification de Napoléon, de la Grande Armée ou le bulletin de la guerre d'Afrique, et que ravissait la transcription, quelle qu'elle fût des procès-verbaux d'Horace Vernet. L'aquatinte ne s'est jamais relevée de cette chute.

V. — La lithographie a été essentiellement un mode d'expression pour des pensées originales et c'est en suivant les artistes créateurs qu'il convient d'en étudier l'évolution. Toutefois, assez rapidement on devina les ressources qu'elle pouvait offrir à des traducteurs. Avant 1825, un élève de Girodet, Aubry Lecomte (1797-1858), appliquait aux œuvres de son maître l'invention nouvelle. Il demandait à la pierre un modelé très doux, vaporeux, de la suavité. Il exprima l'élégance fade et sans accent de Girodet, traduisit avec succès Prudhon, sans faire oublier Copia ni Roger. Mais il eut le tort d'imaginer que la lithographie pouvait lutter

contre le burin. En vain il copia la *Sainte Famille* de Raphaël, d'après Edelinck (1838). Dans cette lutte inégale où elle ne pouvait développer ses qualités propres, la pierre devait nécessairement avoir le dessous. Sudre (1783-1866), qui interpréta Ingres, tomba dans la même erreur.

La lithographie triompha, au contraire, lorsqu'elle s'attacha aux ouvrages chez lesquels la pureté de la ligne jouait un rôle subordonné. Pour exprimer le flou et les réticences de Prudhon, pour garder le clair-obscur de Rembrandt ou les violences de Ribéra, pour opposer des taches vigoureuses, elle se montra instrument de premier ordre. Les grands romantiques ne connurent pas de meilleur auxiliaire. Delacroix, qui déconcertait le burin, se prêta à son langage : elle dit la palette truculente de Decamps et offrit au paysage de Rousseau, de Dupré, aux fantaisies de Diaz un miroir adéquat. L'œuvre d'Eugène Leroux (1811-1863), de Mouilleron (1820-1881) abonde en pages savoureuses, chaudes, vigoureuses, excellentes. Delacroix, Decamps (fig. 143) leur doivent une parcelle de leur gloire : Adrien Guignet n'est guère connu que par eux. Mouilleron a popularisé la *Mort de Léonard de Vinci* de Jean Gigoux et l'œuvre presque complet de Robert Fleury. Il a donné de la *Ronde de nuit* une version originale.

La verve est déjà moins abondante, moins colorée, plus étroite chez Jules Laurens (1825-1901) qui préconisa, ainsi que le peintre Français, les productions de Théodore Rousseau et des autres maîtres de Fontainebleau. Et l'on a aussi l'impression pour A. Sirouy (1834-1904), excellent interprète de Prudhon, pour Émile Vernier (1829-1887), truchement de Courbet et de Millet, pour M. Maurou (1848) qu'ils ont eu le tort de venir trop tard, dans un moment où la lithographie originale avait perdu son prestige et le sens de ses destinées.

VI. — Dans le dernier quart du XIX[e] siècle, lorsque les illustrateurs sur bois eurent inauguré une technique nouvelle, taille en teinte ou d'interprétation [1], il parut possible et même aisé d'aborder la traduction des œuvres peintes. Tony Beltrand (1847-1904) MM. S. Pannemaker (1847), Baude (1853) Gusman, Ruffe (1864) ont obtenu dans la transcription des chefs-d'œuvre anciens et des tableaux contemporains des résultats dont la perfection a eu trop longtemps un caractère impersonnel. Au demeurant, le procédé est d'un tirage très facile et d'un prix très modique.

[1] Voir plus loin, même livre, chap. IV, p. 394.

VII. — Le grand, le véritable instrument d'interprétation de notre époque c'est l'eau-forte.

L'eau-forte, depuis longtemps, avait servi aux burinistes pour ébaucher leur planche, et ces *préparations* qui au XVIII[e] siècle avaient une très grande



Fig. 143. — Mouilleron. Enfants, d'après Decamps (épreuve d'essai).

importance, recommencèrent à jouer un rôle capital avec Henriquel Dupont. Mais l'idée d'une traduction par l'eau-forte pure se trouva tout d'abord écartée par des préjugés esthétiques, par la disparition des traditions des manipulations mécaniques et aussi par la vogue de la lithographie : les eaux-fortes dont Alexandre Decamps fit illustrer son Salon de 1834 [1].

[1] Voir même livre, chap. III, p. 357.

celles que publièrent parfois l'*Artiste* et les *Beaux-Arts* n'étaient, pour le public, que d'intéressants aide-mémoire. C'est seulement lorsque les artistes originaux eurent ramené les esprits vers l'eau-forte et qu'ils eurent constitué un personnel d'imprimeurs exercés, à l'heure où la lithographie était discréditée, que se produisirent des aquafortistes traducteurs.

Le grand mouvement commença vers le milieu du siècle et son succès alla désormais s'accentuant jusqu'au moment où tout eut cédé devant lui. Parmi les initiateurs on peut citer le peintre Veyrassat (1828-1893). Ed. Hédouin (1820-1888) fut un des premiers sur la brèche et un des travailleurs les plus féconds. Un artiste que son talent, d'ailleurs honorable, n'aurait pas mis hors de pair, Léon Gaucherel (1816-1886), rendit à la cause de l'eau-forte les plus grands services par son activité, son énergie, son autorité personnelle auprès du monde artistique officiel, ses nombreux élèves et aussi comme directeur du journal *L'Art*.

Nous avons dit les raisons générales qui devaient assurer le succès d'un procédé facile, rapide et relativement peu coûteux. L'eau-forte devint pour les publications artistiques un auxiliaire de premier ordre ; elle permit d'illustrer les catalogues de vente. Enfin à un public fatigué par l'aspect froid, métallique et gris de la taille-douce, elle offrit la séduction de ses noirs profonds et de sa riche gamme de tonalités.

Les aquafortistes traducteurs témoignèrent naturellement une prédilection pour les maîtres coloristes, mais, comme ils n'étaient pas libres de choisir leurs modèles, qu'ils étaient appelés à transcrire les œuvres en possession de la faveur publique, ou les morceaux anciens sur lesquels un écrivain ou les circonstances ramenaient l'attention, ils abordèrent tour à tour les originaux les plus dissemblables. Ils déployèrent et ils déploient, sous nos yeux, la plus rare souplesse, capables de passer des dessinateurs les plus secs aux coloristes les plus riches, capables aussi de rendre, avec une parfaite intelligence, la nuance d'expression des siècles et des écoles d'art les plus opposés. Quelquefois, pressés par le temps, contraints par un format trop réduit, ils ont dû borner leur ambition à indiquer les traits essentiels et l'esprit de l'œuvre qu'ils évoquent ; parfois au contraire, libres du choix des dimensions, ils ont tenté à loisir des interprétations complètes. Esquisses sommaires ou évocations totales leur ont également réussi : il suffira de rappeler la *Salomé* d'Henri Regnault résumée par Rajon et traduite par M. Waltner.

La postérité sera certainement frappée du nombre d'artistes de talent et de l'intensité de leur production. L'œuvre d'un Léopold Flameng est colos-

sal, et il s'agit de pages dont un très grand nombre sont de premier ordre, qui presque toutes sont remarquables et dont pas une ne trahit la rapidité



Fig. 145. — Waltner. Rembrandt (Ber[illegible]).
Avec l'autorisation de MM. Manzi, Joyant [illegible].

avec laquelle toutes ont été nécessairement exécutées. Il faut supposer ici une décision de coup d'œil, une sûreté de mains qu'aucune époque n'a présentées au même degré. On remarquera aussi la parenté qui rapproche tous

les artistes, donne à leurs travaux un caractère homogène et constitue, dans le meilleur sens du mot, une école, c'est-à-dire une réunion d'individus pourvus d'un métier analogue et conservant néanmoins leur personnalité.

L'examen des œuvres auxquelles s'est appliquée cette activité intense révélerait moins le goût des artistes que celui du public auquel ils s'adressaient. Comme jamais époque ne fut moins exclusive que la nôtre, il n'est point de tendance, ni d'école qu'ils n'aient tour à tour servies. Cependant, parmi les peintres du passé, ils ont plus souvent traduit les Hollandais et surtout Rembrandt ; sans doute parce que la vogue de ces maîtres répondait mieux aux ressources de leur art. Parmi les contemporains, ils ont manifesté une prédilection et une aptitude particulières pour les paysagistes et avant tout pour Corot : ils ont traduit les romantiques et Delacroix : ils se sont associés à la fortune prodigieuse de Millet ou de Meissonier. Leur œuvre révèle l'engouement éphémère dont bénéficia Munkaczy. Ils ont quelquefois été occupés par des maîtres moins authentiques et ont appliqué des soins excessifs à des originaux indignes, mais soutenus par la mode. Enfin, comme les Anglais ont manifesté une admiration très vive pour leurs travaux et leur ont fait d'importantes commandes, très souvent ils ont traduit des artistes britanniques.

Plusieurs tendances se sont manifestées. La première et la plus répandue a été de chercher à produire avec la plus grande intensité possible les contrastes violents de tons qu'autorise l'eau-forte. Les graveurs y étaient entraînés par l'engouement du public, qui réclamait des images accentuées. Leur impatience y trouvait son compte, car il était plus facile et plus expéditif de plaquer des noirs que de modeler à l'aide des travaux serrés. Ils furent secondés par des imprimeurs admirables.

L'art de l'impression des eaux-fortes s'était en effet métamorphosé. Jusque vers 1850 on avait grand soin, après avoir encré la planche, de l'essuyer de telle façon qu'il ne restât d'encre que dans les tailles. On prit l'habitude, depuis lors, d'essuyer d'une façon moins complète, de varier l'encrage. On put obtenir d'une même planche des épreuves d'aspect très divers. Un graveur amateur, le baron Lepic, se vantait d'avoir, d'un seul cuivre, obtenu par des tirages savamment dosés quatre-vingt-cinq effets différents. Désormais le tirage devint une opération capitale, et lorsque l'artiste ne le pratiqua pas lui-même, il y eut au moins collaboration étroite et nécessaire entre lui et l'imprimeur. Les Cadart, les Delâtre, les Ardail, les Porcabeuf et leurs confrères, ont eu ainsi une part essentielle au développement de l'eau-forte comtemporaine.

Cette poursuite de l'effet intense devait amener à une technique d'une extrême souplesse. L'artiste multiplie et varie les morsures, associe l'aiguille, le burin, la pointe sèche, la roulette, introduit l'aquatinte. Dans cette recherche nul n'est allé plus loin que M. Waltner, dont les estampes, avant d'obtenir un succès populaire, ont arrêté les artistes par leur virtuosité extraordinaire, leur liberté et leur nouveauté de facture.

Contre ces planches prestigieuses, fortement *saucées* une réaction était inévitable. On reprocha à des artistes secondaires, d'escamoter les difficultés, de trop escompter le concours de l'imprimeur. On s'était insurgé contre les burins froids, on protesta contre les eaux-fortes *sales*.

Dès le début, quelques artistes distingués ou timides avaient surtout demandé à l'eau-forte des effets élégants ou mièvres. Ils désiraient une sorte de convenance extérieure, on dirait mondaine. Ils furent surtout appréciés comme illustrateurs.

Un effort plus important a été tenté : d'aucuns se sont avisés de traiter l'eau-forte avec sévérité et n'ont demandé que des effets patiemment voulus à un art habitué aux hasards heureux. Leur pointe a pris les scrupules et presque la lenteur du burin et, comme le burin, de son côté, s'est affranchi des tailles régulières, il devient parfois impossible, aujourd'hui, de distinguer, par leur aspect esthétique, la taille et la morsure. Au reste, le buriniste use d'une préparation à l'eau forte l'aquafortiste termine souvent au burin. Les deux domaines se confondent à leur limite[1]. En rapprochant le *Vieux Rabbin* de Waltner d'après Rembrandt, telle eau-forte de Lalauze, et la *Vierge aux raisins* de Gaujean, on se rendrait un compte exact des trois tendances divergentes auxquelles ces pièces répondent.

Peu de graveurs ont marché constamment dans une voie unique : la divergence des modèles a conduit nécessairement à des divergences d'exécution. L'œuvre de Waltner même offre plus d'une page sévère, et il est, semble-t-il, impossible de répartir les aquafortistes traducteurs en catégories rigoureuses.

Notre embarras est grand en présence de ces hommes de talent, trop nombreux pour être tous nommés et parmi lesquels il est dangereux et prématuré de tenter un classement. Comment choisir sans injustice et comment aussi discerner parmi des milliers d'œuvres, celles que la postérité retiendra comme dominantes vraiment et caractéristiques?

[1] Lire, à ce sujet, les piquantes réflexions de M. Beraldi dans *Les* [illegible] XIXe siècle, IV, p. 51 note.

Entre ceux qui visèrent surtout à l'accent, à la vigueur faut-il préférer Courtry, M. Lefort, Le Rat ou Rajon? Courtry (1846-1897) dont la pointe véhémente dédaignait le fini, obtint des succès populaires : *Milton aveugle dictant à ses filles* (1878) et *Les Retrouvailles* (1881), d'après Munkaczy, l'*Etat-major autrichien devant Marceau* (1877) d'après J.-P. Laurens. Des pages moins ambitieuses : la *Fontaine*, d'après Henner (1880), le *Guitariste* d'après Manet, un *Lion* d'après Barye marquent mieux l'outrance de sa manière.

Le Rat (1849-1892) fin, nerveux, rendit dignement le *Doge Lorédan* de Jean Bellin, l'*Homme à la fenêtre* de Meissonier (1888) et interpréta avec sûreté Fromentin. Rajon (1840-1888), élève, ainsi que les précédents, de Léon Gaucherel, traducteur de Meissonier ou de Gérôme, se recommanderait par une seule œuvre : le *Cardinal Newman*, d'après Ouless (1881).

Auprès d'eux, parmi les morts d'hier ou parmi ceux qui sont en pleine activité, Champollion (1848-1901), MM. Coppier, Géry-Bichard, A. Gilbert (†1899), Greux, Lionel-Lecouteux, Mongin, Monziès, Mordant, Vion, bien d'autres encore, ont signé ou signent des pages excellentes auxquelles le passé ne saurait rien opposer. Nous avons dit la position typique qu'a prise Waltner, au terme d'une tendance (fig. 144). Des succès énormes, le *Christ devant Pilate* (1882), la *Cène* d'après M. Dagnan-Bouveret (1897) ont donné à son nom une notoriété exceptionnelle. Depuis le jour où il signait en 1876, la *Comtesse de Barck* d'après Henri Regnault, il a multiplié les pages prestigieuses, étincelantes, parmi lesquelles on hésite à choisir, *Sarah Bernhardt* (1879) d'après Bastien-Lepage, ou *Régina* (1888), d'après Henner (1888) : fort inégal d'ailleurs, capable d'accidents malheureux. Son élève M. Koepping (1848), Allemand et retourné depuis à Berlin, s'est assimilé la science de son maître ; d'un métier très savoureux, très raffiné, très léger et très fort il a traduit Rembrandt (*Saskia à sa toilette*), les *Syndics* (1887), Franz Hals, Gainsborough ou Munkaczy.

Après avoir interprété les scènes bretonnes ou révolutionnaires de Leleux, Ed. Hédouin (1820-1889) eut, peut-être, un trop vif souci de l'élégance et de la grâce, et le talent fin et souple de Lalauze (1838-1906) ne sut pas toujours se garder de l'afféterie.

Aucun des maîtres que nous venons de citer ne s'est, à aucun moment, contenté de travaux hâtifs ou incomplets, mais le plus souvent la conscience de l'interprétation s'est dissimulée, chez eux, sous la séduction de l'effet. D'autres artistes ont montré une sévérité plus apparente. Un graveur un peu froid, tel M. Laguillermie, a signé des pages de



Fig. [illegible] — Jacquemart. Pendule de Marie Antoinette (légèrement réduit).
Avec autorisation de la Gazette des Beaux-Arts.

haute allure : *Marie-Louise de Taxis* d'après Van Dyck (1898) ou l'*Homme à l'épée* d'après Franz Hals. Un maître du tempérament le plus souple, Boilvin (1845-1899) capable de traduire les *Bibliophiles* de Fortuny, a rendu la pensée alambiquée d'un Burne-Jones (*Vespertina Quies*). Et c'est un élève de Waltner, Eug. Gaujean (1850-1900), dont la pointe précise, serrée, sévère, a tracé la *Vierge aux raisins* d'après Gérard-David, la *Vierge du chanoine Paele* de Van Eyck, la *Flora* de Burne-Jones, avec une sûreté que l'on croyait réservée au burin. Les travaux de Jazinski (1862-1901), de M. Lamotte mériteraient d'analogues remarques.

Parmi ces noms une place d'honneur doit être réservée à M. Bracquemond. Le grand artiste dont nous analyserons tout à l'heure l'œuvre original est un interprète hors ligne : *Boissy d'Anglas au 1er Prairial* d'après Delacroix, la *Rixe* (1886) d'après Meissonier suffiront à rappeler sa maîtrise et sa souplesse.

Quelques graveurs se sont spécialisés. Maxime Lalanne (1827-1886) paysagiste lui-même, avait surtout traduit des paysages, et c'est en ce genre que s'est faite la réputation de M. Th. Chauvel (1831) dont la pointe hardie, sûre et décisive a surtout servi Corot. Dans un genre où il n'avait pas été précédé, Jules Jacquemart (1837-1880), pour la reproduction des objets d'art et de curiosité, avait conquis, dès ses premières œuvres, une réputation exceptionnelle. On fut surpris de la fidélité avec laquelle il rendait non seulement les formes, mais les matières, les patines ; on fut surtout étonné de l'intensité d'art qu'il joignait à tant de précision (fig. 145). Les planches qui accompagnaient l'*Histoire de la porcelaine* (1862), les *Armes* de la collection Nieuwerkerke (1869), surtout les *Gemmes et joyaux de la Couronne* (1868) édités par Barbet de Jouy, constituent un ensemble unique. Jacquemart, qui fit d'excellentes reproductions de tableaux et dont le *Bourgmestre de Leyde et sa femme* [Gonse, 283] d'après Van der Meer suffirait à sauvegarder la mémoire, conserve la primauté dans le genre qu'il inaugura. Les travaux distingués de Buhot, d'Ed. Lièvre, soulignent cette supériorité. Seul Henri Guérard, par sa sympathie compréhensive pour les œuvres d'extrême-Orient qu'il interpréta, se soutient près de lui.

De nos jours enfin, des essais s'accomplissent pour la reproduction en couleurs. La chromolithographie a donné au moins une œuvre de premier ordre, le portrait de *Sarah Bernhardt* d'après Bastien Lepage. Gaujean et Lalauze ont gravé à l'eau-forte à plusieurs planches. On édite des planches à l'eau-forte coloriées à la poupée dont le succès dépasse le

mérite intrinsèque. Enfin, en 1908, M. Coppier, avec le *Condottiere* d'Antonello de Messine gravé à trois planches repérées, a repris avec autorité la technique de Le Blond.

La gravure de reproduction, surtout sous la forme d'eau-forte, a subi depuis vingt ans une crise provoquée par le progrès des procédés mécaniques. Cette crise, nous le montrerons dans un prochain chapitre, n'est pas essentielle ; des signes nombreux en annoncent, dès à présent, la fin.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux indiqués dans la bibliographie générale.

I. — A. Vitalis. *Vie et œuvre de B. Roger*, in-8°, Montpellier, 1900.

II. — Galichon. *P. A. Tardieu*. Gazette des Beaux-Arts, 1863.

Gustave Planche. *Le vœu de Louis XIII de M. Calamatta d'après M. Ingres*. Revue des Deux Mondes, 1838.

Georges Sand. *La Vierge à la chaise de Raphaël, gravure de M. Calamatta*. Revue des Deux Mondes, 1863.

Charles Blanc. *Calamatta*. Gazette des Beaux-Arts, 1869.

L. Alvin. *Notice sur Calamatta*, in-8°, 1882.

A. de Lostalot. *Henriquel Dupont*. Gazette des Beaux-Arts, 1892.

A. Jacquet. *Notice sur Henriquel Dupont*, in-4°, Paris, 1893.

Georges Duplessis. *Notice sur A. G. Huot*, in-8°, Paris, 1883.

H. de La Tour. *Gaillard*, in-8°, Paris.

L. Gonse. *Ferdinand Gaillard*. Gazette des Beaux-Arts, 1887.

Léonce Bénédite. *Gaillard*. Chronique des arts, 1898.

Loys Delteil. *F. Gaillard*. L'estampe et l'affiche, 1898.

Ph. Burty. *S. P. M. Soumy*. Gazette des Beaux-Arts, 1865.

Roger Marx. *Jean Patricot*, in-8°, Paris, 1902.

Marguillier. *A. C. Coppier*. Gazette des Beaux-Arts, 1904.

V. — A. Galimard. *Aubry Lecomte*, in-8°, 1860.

Henri Havard. *Léopold Flameng*, in-4°, Paris.

VII. — Loys Delteil. *Théophile Chauvel. Catalogue raisonné* [illegible], in-8°, Paris, 1900.

L. Gonse. *L'œuvre de Jules Jacquemart*, in-8°, Paris, 1876.

G. Duplessis. *Jacquemart*, in-8°, Paris, 1880.

Roger Marx. *H. Guérard*, in-4°, Paris, 1897.

A. de Lostalot. *Eugène Gaujean*. Gazette des Beaux-Arts, 1894.

CHAPITRE III

L'ESTAMPE ORIGINALE FRANÇAISE

I. La lithographie. Son invention. Ses débuts. Géricault. — II. Les lithographes romantiques. Delacroix. — III. La vie populaire et la légende napoléonienne. Charlet. Raffet. — IV. La caricature. Daumier. Gavarni. — V. La renaissance de l'eau-forte. Romantiques et paysagistes. — VI. Le plein essor : M. Bracquemond. Meryon. Daubigny. — VII. La vogue ; tendances complexes. — VIII. La crise. Buhot. L'eau-forte actuelle. — IX. Le réveil de la lithographie. — X. Le bois original. — XI. La gravure en couleur.

L'estampe de reproduction, sous ses formes diverses, a bénéficié en France, au XIXe siècle, de l'appui de l'État ou de la faveur du public. L'État, l'Institut ont soutenu le burin de leurs commandes, de leurs distinctions officielles ; la lithographie, le bois ou l'eau-forte ont été largement encouragés par les éditeurs.

L'estampe originale a eu des destinées moins faciles. Instrument admirable pour les artistes d'avant-garde, mode d'expression intime à travers lequel jaillit la pensée toute vive, elle a souvent rencontré l'hostilité ou les dédains officiels ; elle s'est heurtée à l'indifférence ou à l'inintelligence des foules. Pourtant, quel qu'ait été le mérite des traducteurs — et l'on reconnaîtra que nous ne leur avons pas ménagé les éloges — leurs pages les plus amples, les plus brillantes cèdent le pas au moindre griffonnage librement tracé par le génie.

L'estampe originale a revêtu deux formes essentielles : lithographie, eau-forte. La lithographie a triomphé dans la première partie du siècle ; l'eau-forte s'est épanouie ensuite. Il convient donc de les étudier successivement.

I. — La lithographie fut découverte en 1796 par le Bavarois Aloys Senefelder (1772-1834). Acteur et auteur, en quête d'un procédé pour publier ses pièces à peu de frais, il imagina d'écrire avec une encre grasse sur

les belles pierres calcaires que l'on rencontrait sur les bords de l'Isar et de se servir de ces pierres comme de clichés. Il réussit en cette entreprise. La lithographie était créée.

La technique en fut complète dès le début. Elle était et est demeurée très simple dans ses termes essentiels.

Sur une pierre calcaire spéciale dont le type est la pierre de Solenhofen, parfaitement planée, on dessine avec une encre grasse à base de cire et de noir de fumée, — on lave ensuite la pierre avec une solution acide, qui a la propriété de fixer le dessin. — Il ne reste plus alors qu'à encrer la planche, l'encre est retenue par les parties seules que le dessin a couvertes. — On tire les épreuves à la presse.

Le dessin peut être exécuté avec un crayon ; c'est le système le plus ancien. Il peut être tracé à la plume ou au pinceau. Ces procédés peuvent être employés isolément ou être combinés. On peut reprendre sur les noirs pour obtenir des lumières, à l'aide d'un grattoir. Enfin on a imaginé procédé Tudot une sorte de manière noire sur la pierre lithographique.

Dessin, encrage, tirage comportent des manipulations délicates, mais l'apprentissage en est aisé et la lithographie permet, en somme, de multiplier, sans altération aucune, les épreuves d'un dessin librement exécuté. Le burin, l'eau-forte, le bois, livrent des traductions de la pensée : la lithographie met en communication directe le public et l'artiste.

Ni Senefelder, ni les importateurs de la lithographie en France, André en 1802, Bergeret en 1804, n'avaient de préoccupations esthétiques : ils songeaient à des applications commerciales, s'offraient à imprimer des prospectus, des factures, de la musique, des modèles de dessin Pourtant les ressources présentées aux artistes par le procédé nouveau ne restèrent pas longtemps inaperçues. Senefelder, vers 1800, publiait des dessins sur pierre ; en 1804, à Paris, Bergeret, en tête d'une circulaire, dessinait un Mercure ; en 1805 et 1806 le duc de Montpensier, à Londres, traçait d'intéressants croquis qu'il prenait soin de dater. Le baron Lejeune en 1807 à Munich, le colonel Lomet en 1808 en Autriche, faisaient des essais curieux et Vivant Denon qui avait tout d'abord montré de l'éloignement pour la lithographie, l'abordait en 1809 et s'en constituait le propagateur.

Les débuts étaient lents, difficiles ; ils ne rencontraient ni l'appui de Napoléon, ni le concours du public. C'est seulement au début de la Restauration que se fit le lancement véritable. Presque simultanement,

Lasteyrie, Engelmann, Delpech fondent en 1816 des imprimeries lithographiques. Bientôt ils suscitent des émules, Motte, Lemercier, Gihaut, etc. : ils expérimentent les procédés les plus divers ; tentent même la chromolithographie à plusieurs planches. Imprimeurs à la fois et éditeurs, ils imaginent, à l'imitation des keepsakes anglais, de mettre en vente des albums, et ces albums, publiés annuellement, ont un succès inimaginable. La vogue, le fait est remarquable, précède les œuvres qui vont la soutenir et la justifier.

C'est Guérin qui donna les premières pages dignes de compter : le *Paresseux*, le *Vigilant*, l'*Amour au repos* (1816), trois pièces d'un dessin élégant, d'une grâce presque prudhonienne, et tenues dans une tonalité grise et nacrée. Girodet s'essaya en passant (1818) ; Ingres donna une *odalisque* (1825).

L'avenir de la lithographie n'était pas de ce côté ; elle n'avait rien à gagner à demeurer exsangue, et le crayon gras, sur la pierre, visait vainement à la pureté absolue de la ligne.

Des croquis un peu lâchés de Gros (1817), des fantaisies grêles et sans autorité de Carle Vernet et d'Horace Vernet ne laissaient pas davantage soupçonner les ressources réelles de la lithographie. Géricault (1791-1824), le premier, avec une remarquable puissance, montra ce qu'il fallait attendre du procédé nouveau. Il se servit du crayon, de la plume, du lavis ; il a parfois marié la plume et le crayon, il a imprimé sur papier à deux teintes. Curieux des nouveautés, il a dessiné sur le papier préparé, que Senefelder, lui-même voulait substituer à la pierre, à cause de sa légèreté, et auquel on a renoncé très vite, parce qu'il donnait des tirages médiocres. Il est admirable surtout quand il use de la méthode la plus simple et se contente du crayon.

Son instinct de large notation, son goût pour la netteté et la force se donnent libre cours. Le trait s'écrase avec sûreté, les ombres massées poussent le relief. La lithographie s'affirme comme un moyen libre et complet d'expression peu favorable aux virtuoses de la ligne, mais savoureuse, avec ses noirs caressants et énergiques, ses passages de lumière et ses beaux blancs.

Géricault a surtout lithographié des chevaux (fig. 146) ; il y était entraîné par un goût passionné et les éditeurs l'encourageaient dans un genre qui jouissait de la faveur du public. Il a représenté des chevaux de course, des chevaux de trait surtout, des bêtes fortes, des percherons. Il a, avec le soin d'un homme de sport, caractérisé les formes des

grandes races (Clément, 47-58). Le *combat de deux chevaux gris pommelé dans une écurie* (Cl. 11) a une extraordinaire ampleur.



Fig. 146. — Géricault. Le postillon.

En un autre ordre d'inspiration, il est peu de pages plus grandes que cette très simple lithographie du *Retour de Russie* (Cl. 12) dont deux grognards disent l'héroïsme et les détresses. Un des premiers, Géricault a montré ce qu'il y avait de vraiment esthétique dans la peinture des scènes

de la rue et dans la présentation de la misère. Là où les artistes voyaient uniquement des prétextes à des spirituelles anecdotes, lui qui n'était ni spirituel ni mesquin, il affirmait qu'il y avait vie et par conséquent art. Ses lithographies anglaises sont pleines d'un haut enseignement. Une troupe de chevaux conduits par un maquignon [Cl. 37] un maréchal ferrant au travail (Cl. 32-34), une paralytique que l'on promène (Cl. 30), lui sont des sujets suffisants, parce que littéralement imprécis ou indéterminés. Il faut mettre hors de pair le *Joueur de cornemuse* (Cl. 26) et surtout le *Mendiant* (Cl. 27), pièces également remarquables par leur conception, le dessin sommaire caractéristique, la mise en valeur des ressources lithographiques.

La mort prématurée de Géricault rompit le premier essor de la lithographie réaliste et laissa le champ libre aux Romantiques.

Goya prépara cette évolution, en 1828 il publia à Bordeaux une suite capitale de quatre pièces, la *Tauromachie*. Avec une brutale puissance, par le contraste violent des blancs heurtés aux noirs, il y rendait les passions de la foule tumultueuse qui assiégeait l'arène.

II. — Avec les Romantiques, la lithographie se fit chaude, véhémente tour à tour et caressante. Delacroix (1798-1863) qui depuis 1816 l'avait maniée sans en soupçonner les richesses, eut probablement les yeux dessillés par Géricault. *Macbeth*, en 1825, le révélait maître du procédé et la sensationnelle suite pour l'illustration de *Faust* en 1828 (fig. 147), si elle compte dans l'histoire du Romantisme, par sa verve, par sa profondeur philosophique et dramatique, comme par ses outrances, offre aussi au point de vue technique, des pages de l'effet le plus coloré, le plus audacieux, le plus rare. Les épreuves de remarque, avec leurs marges toutes chargées de croquis, sont d'un prix inestimable. Les suites d'*Hamlet* et de *Goetz de Berlichingen* exécutées, non sans quelque fatigue, *Hamlet* depuis 1836, *Goetz* depuis 1836 jusqu'en 1843, malgré des beautés de premier ordre, surtout pour traduire le drame allemand, ne retrouvent pas l'envergure du *Faust*. Entre temps, Delacroix avait, en 1828, jeté sur la pierre avec toute sa furia un *Cheval décoré par un tigre* et d'un crayon plus lent, plus soigneux, plus soucieux d'achever il avait dessiné un *Lion de l'Atlas dévorant un lapin* et un *Tigre royal*, pièces remarquables, mais qu'un traducteur professionnel aurait pu signer et dans lesquelles on ne retrouve pas la griffe du maître. Un *Lion dévorant un cheval* fut en 1844 la dernière lithographie de Delacroix.

Decamps (1803-1860) ne fut lithographe qu'au début de sa carrière. Indépendamment de ses célèbres caricatures, il publia, de 1829 à 1831, d'admirables pièces, croquis minuscules, pochades rapides ou compositions complètes. Ce sont surtout des épisodes de chasses ou des souvenirs d'Orient : l'*Escalade* (1829), le *Chenil* par exemple, ou une *Halte de caravane*. Le crayon, qui s'est écrasé sur la pierre, a un relief, une intensité de couleur, une saveur où se reconnaît l'artiste soucieux de la belle facture.



Fig. 147. — Eug. Delacroix. Marguerite à l'église (Faust).

Bonington (1801-1828), enfin, dans sa brève carrière, avait donné à la *France pittoresque* du baron Taylor des pages uniques et par le sentiment subtil, le sens des pierres usées et des foules grouillantes et par le maniement léger, délicat du crayon lithographique, une science des nuances, des valeurs que l'on n'a pas égalée : l'*Église Saint-Sauveur de Caen*, la *Vue de Saint-Gervais et Saint-Protais à Gisors*, la *Fontaine de la crosse à Rouen*, et avant tout, la *Vue du Gros-Horloge*. Selon le mot de M. Bracquemond, il illuminait le papier. Sur ses traces et dans la même publication qui incitait ainsi les artistes à l'étude des beautés naturelles et à celle des harmonies constituées par les hommes, Eugène Isabey (1804-1886) publia, de 1830 à 1832, des vues d'Auvergne d'une ampleur magistrale. La *Vue de Thiers* est une œuvre grandiose, de la plus haute originalité, un morceau de technique sûre. A côté de ces pages par lesquelles l'art s'enrichissait, d'autres où se reflètent les exagérations et les outrances des passions de ce temps. Louis Boulanger (1806-1867) faisait admirer par le cénacle la *Ronde du Sabbat*, une *Scène de la Saint-Barthélemy* (1829), pages immenses, ampoulées, incorrectes, ridicules, les *Fantômes*, illustrations névrosées pour Victor Hugo. Célestin Nanteuil (1813-1873) exploitait le bric-à-brac romantique, costumes, décors, architecture d'un moyen âge et d'une Renaissance de fantaisie. Il mettait du moins dans ses compositions lâchées, désinvoltes, un esprit, une entente de l'effet décoratif, un brio qui les protège encore.

Sous la monarchie de Juillet, en un moment où, pour des esprits subalternes, le romantisme se réduisait à des attitudes, Aimé de Lemud (1816-1887) obtenait un succès retentissant avec *Maître Wolframb* (1838) et cette pièce demeure caractéristique de l'époque où elle parut.

C'est aussi, sans doute, à l'influence du romantisme qu'il faut attribuer tout ce qu'Eugène Lami ou Achille Devéria mirent de finesse, de couleur, d'art véritable dans la représentation de la vie mondaine. Eugène Lami (1800-1890) dans ses *Contretemps* (1823), ses *Souvenirs de Londres* (1826) ses *Six quartiers de Paris* (1827), sa *Vie de château* (1828), contait la vie mondaine avec cette compréhension exquise qui fait aimer ses aquarelles et ses tableaux. Achille Devéria (1800-1857) borna son ambition à la lithographie, dont il aimait et avait pénétré le langage. Il se complut aux effets délicats que son crayon obtenait presque sans recherche. Il traduisit les étoffes luxueuses, les intérieurs somptueux, les soies, les bijoux, la pénombre des salons et des boudoirs qu'éclaire un jour tamisé par d'épais rideaux. Il fit des portraits de femmes riches.

jeunes et belles. Ses premières œuvres sont admirables d'aisance, de



Fig. 148. — Prudhon. Une famille malheureuse (d'après Mlle Mayer).

vérité, d'une distinction extrême. Les *Heures du jour* représentées par des élégantes, le *Goût nouveau*, ont gardé leur fraîcheur. Plus tard, obligé de produire beaucoup pour soutenir les charges de famille qu'il

avait assumées, il tomba dans la fadeur, l'image de mode, l'équivoque même et contribua, pour sa part, au discrédit du genre où il avait excellé.

III. — Tandis que la lithographie donnait aux romantiques la joie de ses noirs profonds, elle défendait la cause du réalisme, compromise mais non perdue par la mort de Géricault. Par elle subsistaient et grandissaient la peinture de la vie populaire et de la vie guerrière, et la caricature.

Une famille malheureuse (fig. 148) et *Une lecture* (1822), seules pièces qu'ait lithographiées Prudhon, des croquis sentimentaux d'Ary Scheffer dans sa première manière, les scènes pleurardes de Vigneron montrèrent, dès la Restauration, quelques esprits attirés par la vie du peuple.

De très nombreuses pages d'Horace Vernet, d'une veine facile, d'une intention spirituelle mais d'une exécution souvent médiocre, inauguraient le récit anecdotique des exploits de la grande armée et la légende napoléonienne.

Charlet (1792-1845) unit la peinture du peuple à celle de l'armée impériale. Sa bonhomie gouailleuse, sa verve puissante et grosse, son amour instinctif du peuple, de la liberté, de la gloire, se dépensèrent en une œuvre épique. Il chanta les soldats de l'Empire sur le champ de bataille, au bivouac (fig. 149), rentrés dans leurs foyers, aux prises avec les Russes, ou narguant les anciens émigrés. Il amusa ses contemporains et servit leurs passions, avant le jour où il fut reconnu comme un des plus grands artistes de son temps. Ses pages sont restées trop présentes pour qu'il soit nécessaire de les citer, et aucune ne tranche assez sur les autres pour qu'on la détache utilement d'un ensemble homogène. « Au strict point de vue de la technique, Charlet fut un virtuose incomparable. Ses dessins sur pierre ont toute la saveur d'une aquarelle soignée, où la couleur égale l'ampleur de la composition. Il avait tenté un peu de tous les genres, crayon, plume, lavis au tampon, lavis au pinceau, manière noire. Mais les crayons resteront ses chefs-d'œuvre, parce que dans ceux-ci tout est définitif et raisonné et que le sujet s'en arrange mieux, étant données sa simplicité et sa malice. [1] »

D'autres, autour de Charlet, exploitèrent les mêmes thèmes. Eugène Lami, Hyppolyte Bellangé (1800-1866) y déployèrent beaucoup de talent,

[1] Bouchot, *La lithographie*, p. 80.

sans donner une note originale. Raffet (1804-1860), au contraire, les reprit avec une autorité et un accent tout personnels.

Raffet n'a ni le laisser-aller, ni la verve facile de Charlet. Son dessin n'a pas cette abondance, cette faconde prenante, mais, en revanche,

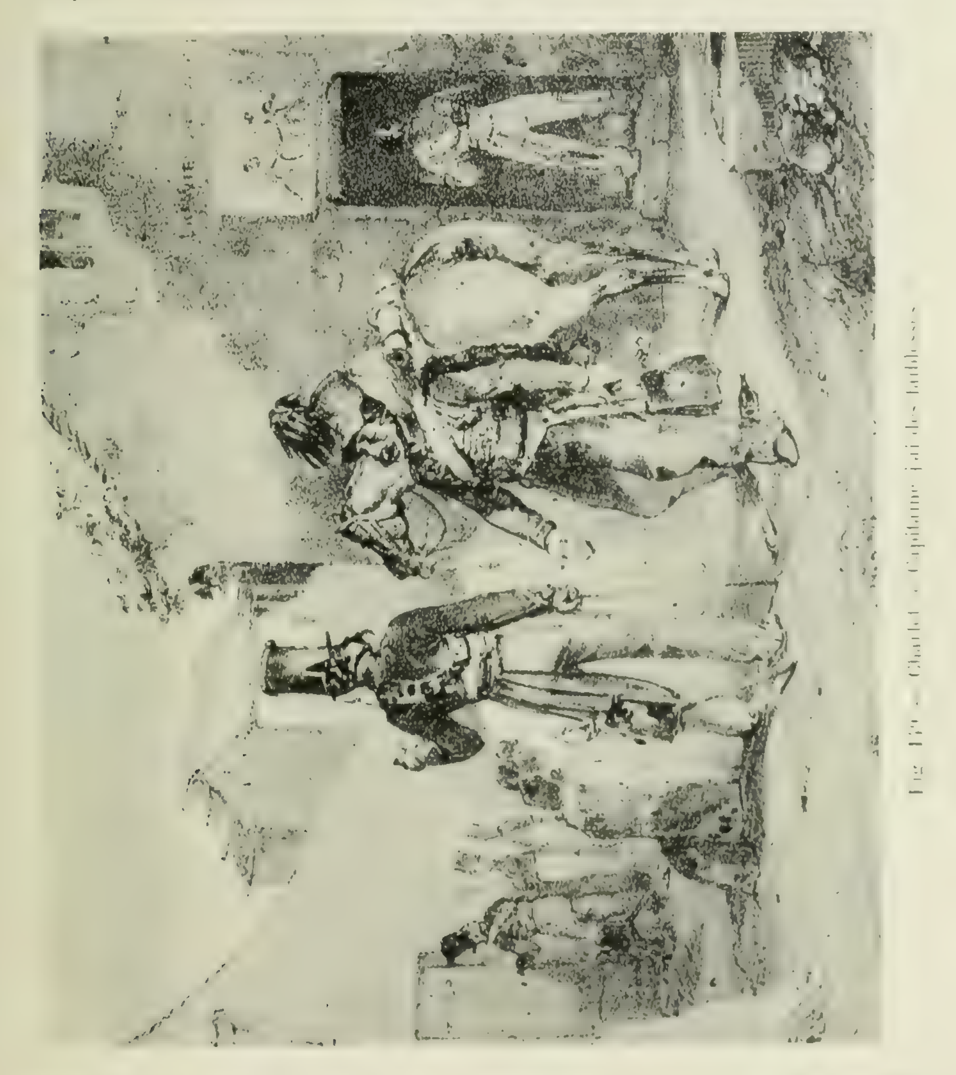


Fig. 17[illegible]. — Charlet. — Capitaine fait des faiblesses.

une précision singulière. Il excelle à caractériser d'une façon sommaire, à grouper, à faire vivre des masses sur des espaces minuscules. Ses grognards sont moins peuple, moins gais que ceux de Charlet; ils sont plus exclusivement soldats et Raffet ne se contente pas de leur assurer une fidélité d'allure, il étudie avec minutie, sans petitesse

d'ailleurs, les détails de leur uniforme. La facilité de Charlet était soutenue par de constantes études : Raffet est plus scrupuleux, plus attentif encore. Ses notations sont d'une précision extrême. Son imagination n'est pas souriante, elle est serrée, hautaine, âpre. Il ne prodigue pas les légendes, mais celles qu'il formule percent à fond. Son Napoléon est moins populaire, plus épique (fig. 150). Enfin Raffet qui vise toujours très haut, a atteint au sublime pur dans cette *Revue nocturne* (1836) qu'entoure une juste célébrité. Raffet n'a pas célébré exclusivement les soldats de la Révolution et la Grande Armée. Il a chanté aussi la guerre d'Afrique et rapporté, d'un voyage en Russie méridionale et en Crimée, de riches souvenirs. Son œuvre s'achève, en 1858, par la *Campagne de Rome*. Technicien, toujours à l'affût des recettes nouvelles, très sûr de son métier, obtenant l'effet du premier coup, Raffet, qui réussit aussi bien que Charlet avec le crayon, tire un meilleur parti que son maître, du lavis au pinceau. Tous deux, sans être exclusivement des lithographes, présentent l'exemple d'artistes arrivés par la lithographie à la gloire.

IV. — La caricature, ou plutôt la peinture ou la satire des mœurs privées et publiques, n'a pas seulement rencontré un auxiliaire dans la lithographie, on peut dire, sans exagérer, qu'elle fut métamorphosée par son concours. Les dessinateurs de la Révolution avaient manqué d'envergure ou de génie, mais ils étaient paralysés aussi par des procédés mal adaptés à leurs efforts. Ni le burin, ni l'eau-forte même ne se prêtaient à une improvisation et le bois, si l'on eût songé à l'utiliser, n'aurait pas rendu de meilleurs services. Ce fut une découverte providentielle que celle de ce procédé qui n'exigeait du dessinateur ni connaissance spéciale, ni sacrifice d'aucune sorte, facilitait l'à peu près, le vague, les réticences, se contentait de l'inachevé et donnait aux négligences mêmes du piquant et du charme. Le dessin improvisé était tiré en quelques heures et les frais minimes permettaient la vente à bas prix.

Tant de facilités enhardirent les éditeurs, provoquèrent la diffusion des placards satiriques : elles devaient aussi attirer les artistes. Plus d'un maître, qui n'aurait jamais consacré une attention sérieuse à une boutade, fit de la caricature, en une heure de verve, en passant. Ainsi fit Decamps. D'autres, au début de leur carrière, cherchèrent, dans la satire, un moyen de vivre et y trouvèrent leur vocation.

Nous n'avons pas à étudier l'histoire de la caricature, mais à marquer les formes techniques par lesquelles la caricature s'exprima.

Timide tout d'abord dans l'expression comme dans la pensée, réduite



Fig. 150. — Raffet (1807), légèrement réduit.

à un léger dessin au crayon par Pigal (1794-1872) ou conduite avec un soin un peu étroit par Boilly (1761-1845), la caricature ne prit son

ampleur qu'avec Henri Monnier (1805-1877). Excellent et méticuleux observateur, Henri Monnier saisit la caractéristique propre de son temps : la disparition de l'ancienne société, l'avènement de la bourgeoisie. Il fut le peintre des gens de condition et de cerveau médiocres. Les *Mœurs administratives* (1828), les *Grisettes* (1829), les *Boutiques de Paris* restent comme des documents historiques de premier ordre. L'expression a moins de valeur et surtout le procédé adopté. Monnier emploie, d'ordinaire, la lithographie à la plume et se contente de dessiner les traits, indiquant à peine le modelé et réservant au coloriage à la main le soin d'achever la pièce. A l'état de noir, ses estampes ont une sécheresse extrême ; le coloriage, quelle que soit l'habileté des ouvriers, ne comporte guère de finesse.

La Révolution de 1830 provoqua un épanouissement brusque de la caricature politique. Sous la Restauration quelques petits journaux, le *Miroir*, la *Pandore*, s'étaient hasardés à des satires soigneusement enveloppées et qui n'avaient pas toujours échappé aux poursuites. Ils employaient la lithographie, et Delacroix prit part à ces escarmouches sans y rien révéler de son génie. Au lendemain des *Trois glorieuses* apparurent des placards et bientôt Philippon fonda la *Caricature* et le *Charivari*. On tourna d'abord en dérision le régime déchu, puis presque immédiatement la guerre commença contre le régime nouveau. Cette guerre fut poursuivie avec une violence extrême, d'abord librement, puis entravée par des poursuites judiciaires qui l'exaspérèrent. Elle fut absolument arrêtée par les *Lois de septembre* qui, en 1835, abolirent la liberté de la Presse.

Au début, de grands artistes s'associèrent à la lutte. Decamps fournit à la *Caricature* des morceaux admirables de verve et on le pense bien aussi, d'exécution ; Raffet signa peu de pages, mais de haute satire. Tous deux se retirèrent bientôt. Leur exemple eut une influence évidente sur le ton de la polémique et sur le soin de l'expression. Pour des escarmouches constantes, il fallait des caricaturistes de profession. Une pléiade d'artistes surgit qui, dès le début, joignirent à la caricature politique l'étude des mœurs et qui, après 1835, se consacrèrent au rôle de moralistes. La popularité de Traviès (1804-1859) demeure un problème historique. Propagateur du type insipide de *Mayeux*, Traviès qui n'avait ni esprit, ni talent, a rarement frappé juste et ne se sauve que par quelques essais, d'ailleurs bien faibles, pour noter la misère extrême et les gueux.

L'ennemi le plus acharné de la monarchie de Juillet fut Grandville (1803-

1847). Ingénieux et âpre, il représenta Louis-Philippe lui-même en mille incarnations diverses et reprit les thèmes que Gillray avait exploités en



Fig. 141. — Daumier. Rue Transnonain, le 15 avril 1834, réduit (Loys-Delteil 310).

Angleterre : parodies de tableaux célèbres, allégories, défilés de personnages, scènes populaires travesties. Tantôt il se servit, comme Monnier, de la plume, escomptant le concours du coloriage, tantôt il dessina au crayon. Son talent était remarquable, mais il se souciait plus de l'intention que de

la facture, et son exécution est étroite, précise, rarement savoureuse. Il avait débuté en 1828 par les *Métamorphoses du jour* et revint, après 1835, à ce sujet favori dont il abusa : des personnages à tête d'animaux, symboles des passions et des vices. Les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* eurent un grand succès dans la bourgeoisie. Il se consacra ensuite, surtout, à l'illustration

Sur ce groupe, Daumier (1808-1879) se détache en vigueur. Il n'est plus besoin aujourd'hui de proclamer le génie de celui que ses contemporains prirent pour un artiste frivole et qui fut un des plus grands maîtres du siècle. Polémiste politique, sa passion n'est pas seulement véhémente, généreuse, vengeresse, elle s'exprime par les formes les plus personnelles et les plus puissantes et, si le trait frappe à fond, c'est qu'il a été forgé de main d'ouvrier. Cette qualité singulière assure la pérennité à des pages nées des hasards de la lutte journalière; elles ont survécu parce qu'elles furent des œuvres d'art. Le *Ventre législatif* (Loys Delteil, 306) *Enfoncé Lafayette!* (1834) (L. D. 309), le *Malade* (1834) (L. D. 273), tant d'autres pages se sont imposées par ce caractère. La *Rue Transnonain* (1834) (L. D. 310) atteint le sublime (fig. 151). Un dessin brutal, sommaire, éminemment compréhensif, une reconstruction originale de la forme humaine, un sentiment exceptionnel de la composition colorée, noirs profonds d'où jaillissent des blancs soigneusement ménagés, voilà les joies que donne une estampe de Daumier. Nul n'a manié mieux que lui le crayon lithographique. Daumier renonça à regret à la satire politique : il devait la reprendre en 1848 et la diriger surtout contre Bonaparte, avant d'être réduit une seconde fois au silence. Il se retourna contre la bourgeoisie, attaqua, à travers Robert Macaire, la finance véreuse, poursuivit de ses sarcasmes la laideur physique et la pauvreté intellectuelle, multiplia les railleries avec une insistance inlassable, sans jamais faire oublier ses premiers chefs-d'œuvre.

Bien différent de Daumier, Gavarni (1804-1866) n'apporta pour les faiblesses humaines qu'indulgence et sourire. Il avait débuté par des gravures de mode et ne songea d'abord qu'à mettre en valeur le don incomparable qu'il avait d'imaginer costumes élégants (fig. 152) et travestis spirituels. Des difficultés pécuniaires, un séjour de quelques mois, en 1833, à la prison pour dettes de Clichy, l'avertirent du rôle social de l'argent et le détournèrent du souci exclusif des mondanités, sans cependant lui donner d'amertume. Dès lors il fut le confident des *Fourberies des femmes*, des plaisanteries des rapins, de la gaîté des étudiants et des lorettes, des

saillies inconscientes des *Enfants terribles*, l'historiographe des *Débardeurs*,



Fig. 152. — Gavarni. Une loge à l'Opéra.

du *Carnaval*, du Bal Chicard. Accompagnées de légendes étincelantes et

légères, ses lithographies, tracées d'un crayon rapide, décisif, élégant[1], séduisent comme d'aimables choses, et reflètent d'admirables dons. On sait qu'après un voyage en Angleterre où son caractère parut transformé, Gavarni, devenu misanthrope, termina sa carrière artistique par les *Propos de Thomas Vireloque*.

Gavarni eut des émules, des séides. Édouard de Beaumont (1821-1884) reprit les mêmes thèmes avec une facilité superficielle; Charles Vernier resta très loin de son modèle; F. Bouchot manifesta de la personnalité et de la vigueur.

Pourquoi, malgré tant d'illustres exemples, la lithographie, vers le milieu du siècle, fut-elle frappée de discrédit et cessa-t-elle d'être le langage des artistes originaux?

C'est sans doute, que nul ne soupçonnait alors l'importance de Charlet, de Raffet, de Daumier ou de Gavarni. Les grands romantiques avaient renoncé à la pierre lithographique; d'autres la compromettaient par l'usage qu'ils en faisaient. De Lemud, après ses premiers succès, composait de grandes pages plates et fades. Devéria gaspillait son talent. Grévedon (1782-1860) faisait un usage lamentable de qualités réelles et composait une interminable galerie de bustes d'actrices ou de têtes de fantaisie, destinées à un public peu soucieux d'esthétique. C'avait été, au début, un luxe rare que d'orner d'une lithographie la couverture d'une romance et, maintenant que l'usage en était généralisé, on était fatigué par la fadeur monotone de ces images. Le portrait lithographié, malgré de très beaux morceaux dont quelques-uns furent signés par Jean Gigoux (1806-1894), était tombé dans l'industrie et n'avait pas plus de valeur qu'aujourd'hui une photographie.

Une technique ronde, molle, sans accent, avait tout envahi. Le *beau grain* des lithographes de traduction était devenu l'idéal nécessaire. Les imprimeurs et les artistes se plaignaient d'un matériel encombrant. Il y avait lassitude. Enfin et surtout, l'eau-forte ressuscitée avait inauguré son règne.

V. — La rénovation de l'eau-forte s'accomplit dans des conditions qui n'ont pas été complètement élucidées. On gravait encore à l'eau-forte sous la Révolution. Ensuite cet art disparaît. En 1816, Ingres grave à Rome le portrait de l'archevêque de Besançon *M. de Pressigny*, page-

[1] Après 1843, Gavarni se servit aussi de l'estompe pour nourrir les ombres.

magistrale tracée avec sûreté d'une pointe simple, sèche, décisive, du travail le plus libre, page unique malheureusement. Géricault, infidèle un seul jour à la lithographie, esquisse sur cuivre un *Gros cheval gris pommelé*. Prudhon, *Europe sur le taureau*. En 1828, Bonington grave une *Vue de Bologne* et une *Vue de Vérone*, il dessine quelques vernis mous. Ces pages éparses nous conduisent jusqu'aux approches de 1830.

Cependant les graveurs à l'aquatinte faisaient des préparations à l'eau-forte; les graveurs au burin, avec Henriquel Dupont, commençaient à systématiser un pareil usage et Henriquel, lui-même, en 1827, signait le portrait de *Desenne* à l'eau-forte d'après Mourlan. Enfin les vignettistes, survivants du XVIIIe siècle, ne pouvaient oublier complètement le métier où ils avaient excellé.

C'est par l'illustration, que reparut l'eau-forte. Les vignettes gravées par Tony Johannot pour l'édition de Fenimore Cooper (1829-1832), celles qu'il publie dans l'*Artiste* en 1831 (*Scène de la Vendée*) et en 1832 (les *Derniers moments*, une *Scène de 93*[1]), sont, avec les frontispices romantiques de Célestin Nanteuil, les premières manifestations du renouveau. Entre Johannot et Nanteuil, d'ailleurs une très grande différence : Johannot s'efforce d'imiter les gravures anglaises sur acier; Nanteuil, au contraire, dès les premiers pas, traite l'eau-forte pour elle-même, avec un vif sentiment de ses ressources.

Au même moment, Frédéric Villot (1809-1878) publiait, en 1831, des *Essais et études à l'eau-forte*, puis des souvenirs vénitiens. Villot était lié intimement avec Delacroix et l'intéressait à ses travaux. Delacroix, longtemps auparavant, en 1814, avait jeté sur le cuivre un croquis informe ; il avait, en 1816, gravé, dans le genre anglais, une caricature : *Troupe anglaise*, destinée au coloriage, puis, il avait essayé de l'aquatinte. Entraîné par son ami, aidé par lui pour les manipulations techniques dans une mesure qu'il est impossible de préciser, il traçait en 1833 un portrait de Mme Villot et une série de six pièces qui demeurèrent inédites jusqu'au lendemain de sa mort. Parmi ces pages, à côté d'une aquatinte vigoureuse, le *Forgeron* (A. Moreau. 21), deux, tout au moins, inspirées par le souvenir tout récent de l'Afrique : des *Juives d'Alger* (A.M. 19) et des *Arabes* (A.M. 23) sont de grande beauté. Delacroix, pourtant, ne persévera pas. Un croquis pour le *Musée* en 1834, en 1846 un *Tigre couché*, en 1849 un vernis mou (*Lionne dévorant un arabe*) pour l'*Artiste* comple-

[1] Ces deux pièces sont datées de 1831.

tent son œuvre gravé. Il donna, donc, à la lithographie une préférence presque exclusive.

En 1833, Charles Lenormant, publiant en un volume ses études sur les Salons de 1831 et de 1833, accompagnait son texte de dix eaux-fortes[1]. L'idée fut reprise avec plus d'ampleur, l'année suivante, par Alexandre Decamps dans *Le Musée*, livre consacré au Salon de 1834. Inspiré, sans doute, par Nanteuil, Alexandre Decamps demanda aux artistes des eaux-fortes originales évoquant leurs œuvres. Ainsi conçu, *Le Musée* offre un intérêt exceptionnel[2]. Le frontispice a été dessiné par Nanteuil qui a signé de nombreuses reproductions, entre autres celle des *Femmes juives d'Alger* d'après Delacroix. *Le Musée* présente des eaux-fortes de Cabat (*l'Étang de Ville d'Avray*), de Jadin (la *Mare*), de Paul Huet (*Vue générale d'Avignon*), de Marilhat (la *Place de l'Esbekieh*) de Delacroix (*Rencontre de cavaliers maures*), de Decamps (*Défaite des Cimbres*), de Barye (*Un cerf et un lynx*), d'autres encore. Eaux-fortes timides, hésitantes, sans doute : celle de Decamps ressemble à une lithographie, celle de Delacroix à un dessin très léger à la plume : essais, capables du moins de déterminer un courant. Ni Cabat, ni Marilhat, malgré une récidive, ni Barye ne sont entraînés, mais Decamps et Paul Huet prennent l'avant garde des aquafortistes. Decamps avait déjà abordé l'eau-forte[3]; cette même année (1834) il donnait à la *Revue des Peintres* une page très importante, le *Corps de garde turc* (A. M. 17). Désormais, il confie à la pointe quelques-uns de ses chefs-d'œuvre : tantôt esquissant très largement une scène pittoresque (les *Laveuses* [A. M. 5]), tantôt serrant son dessin à petits traits, parfois encore usant du vernis mou[4] (*Femme italienne debout* [A. M. 16]).

Le plus habile des collaborateurs du *Musée* avait été Paul Huet. La *Vue d'Avignon* offrait une légèreté de main, une précision dans le rendu des plans remarquable. En 1835, Paul Huet publiait un cahier de six eaux-fortes, grandes pièces, d'un métier très sûr que domine un morceau magni-

[1] Il nous a été impossible de voir ces estampes qui ne se trouvent pas à la Bibliothèque Nationale.

[2] Quelques exemplaires seuls du *Musée* étaient accompagnés des eaux-fortes originales ; pour les exemplaires ordinaires on avait fait des reports sur pierre, au reste, très habiles et parfaitement fidèles.

[3] Petits croquis en marge d'une aquatinte de Drugelay, dès 1830 [A. M. 1] ; croquis de cheval [A. M. 2].

[4] Le principe du vernis mou est le suivant : La planche est recouverte d'un vernis peu résistant, — on applique sur elle une feuille de papier, — on dessine sur ce papier avec une pointe — on soulève le papier : partout où la pointe a passé, le vernis a adheré au papier et dénude le cuivre. — on fait mordre comme pour l'eau-forte.

fique la *Chaumière*, le chef-d'œuvre de l'artiste qui ne retrouvera jamais cette ampleur, ce beau jeu des nuances, ces blancs purs et ces noirs profonds. En 1838, Paul Huet publiait une planche de dimension inusitée, les *Sources de Royat*, qui fit sensation à cause de son format même, mais qui était loin d'avoir la signification des pages antérieures.

Paul Huet portait, dans l'eau-forte, les qualités qu'il avait manifestées, depuis 1829, dans des lithographies de paysages, très nuancées, très chaudes et très fines et, parfois, il s'exprimait en lithographe. Dans son œuvre ultérieur, il s'écarta peu de ce « système de coups de pointe menus, rapprochés, donnant, selon la force de la morsure, des noirs très intenses ou des gris très tenaces, et renforcés de travaux de roulette. »

On le voit, accomplie aux temps romantiques, la renaissance de l'eau-forte ne s'était pas inféodée à une cause unique : elle servait à la fois, avec Delacroix, Decamps, Célestin Nanteuil, le romantisme et, par les paysagistes et Paul Huet, elle s'orientait vers le réalisme. Les années suivantes prolongèrent ce dualisme.

Du côté romantique, tandis que Bresdin (1825-1885), le *Chien-caillou* de Champfleury, s'efforçait par un métier fruste et raffiné de traduire les visions minutieuses et apocalyptiques qui le hantaient, Chassériau (1819-1856) publiait en 1844 quinze compositions pour Othello. L'exquis artiste subissait évidemment l'emprise de Delacroix. Othello succédait à Faust et à Hamlet, et plus d'une composition, plus d'un personnage soulignaient l'hommage au maître ; pourtant l'originalité ne résidait pas uniquement, on le pense, dans l'eau forte substituée à la lithographie. Bien inférieur à Delacroix, pour exprimer le drame, Chassériau portait ici la délicatesse tendre de son âme ; il animait d'une séduction infinie et d'une grâce touchante la figure de Desdemona.

C'était bien encore un romantique par l'outrance de son dessin et les recherches techniques qu'Adolphe Hervier (1818-1879), un romantique cantonné dans les scènes rustiques et le paysage. Les *Croquis de voyage gravés sur acier* qu'il publiait en 1843 offraient, dans leurs dimensions minuscules, une saveur très personnelle de facture, une connaissance complète des ressources du métier, une hardiesse remarquable d'effets. Ces pages accentuées, celles que l'artiste produisit par la suite, malgré le choix des sujets (vieux ports de pêche, cours de ferme, etc.) où se reflétaient les préoccupations ambiantes, n'eurent pas l'heur de conquérir la faveur des amateurs, éloignés par ce qu'elles avaient d'incomplet ou par leur originalité trop tranchée.

Du côté réaliste, tandis que Louis Leroy (1812-1855) se livrait à des travaux consciencieux et médiocres entrepris depuis 1834, Charles Jacque (1813-1894) commençait une carrière facile, entouré d'encouragements qui manquèrent à d'autres plus grands que lui. Il s'était exercé, dès 1830, à copier une estampe de Rembrandt, mais son maître réel fut Van Ostade dont il n'oublia le souvenir à aucun moment de sa carrière. Charles Jacque ne se mit assidûment à l'eau-forte qu'en 1843. Sa pointe fine, insistante, caressante, enveloppait les formes d'un réseau léger et retrouvait cette sensation savoureuse de vie qu'avaient eue les Hollandais. Il représentait les campagnes, les cours de fermes, les étables et leurs hôtes. Parfois il tentait des effets de couleur, des noirs profonds, mais, le plus souvent, il se contentait du dessin et de la nuance. Sa vision était un peu menue ; étroite au début, elle s'élargit bientôt. Les meilleures pages datent de la période de 1843 à 1846. Elles se font valoir les unes les autres. Parmi les plus achevées, citons la *Récureuse* (1843) [Guiffrey, 33], les *Tueurs de cochons* (1844) (G. 48) (fig. 153), le célèbre *Truffière* (1845) (G. 85). Plus tard Jacque subit l'influence de Millet et visa à des effets plus ambitieux. Il fit aussi des pointes sèches colorées. Enfin en 1860, lorsqu'il publiait, dans la *Gazette des Beaux-Arts* la *Ratière* (G., 162), il était déjà gâté par le succès et travaillait avec un souci regrettable de complaire au public.

Parallèlement à Ch. Jacque, Louis Marvy (1815-1850), qui interprétait au vernis mou les paysages de ses contemporains, avait, à partir de 1844, donné des pointes sèches et des eaux-fortes originales sur des sujets rustiques. D'autres exploitaient la même veine, Chaplin (1825-1891), par exemple, vers 1847.

Parmi les grands paysagistes, Théodore Rousseau (1812-1867) faisait à quatre reprises des essais sans inclinaison réelle ; Corot (1796-1875), au contraire, par des traits griffonnés, au milieu d'indications en apparence confuses, faisait surgir de vaporeuses visions. Vers 1835, il dessinait un poétique *Souvenir de Toscane*. Beaucoup plus tard, vers 1857, il signait une douzaine de chefs-d'œuvre, retrouvant, par miracle, sous l'aiguille, le charme imprécis qui naissait spontanément de son pinceau.

VI. — Le milieu du siècle fut, pour l'eau-forte française, une date mémorable. Bonvin (1817-1887), M. Bracquemond (né en 1833) et Méryon (1821-1868) débutèrent presque simultanément. Daubigny (1817-1879) publiait son premier *Cahier*.

Bonvin, artiste consciencieux, à l'horizon limité mais, dans ces limites,

soucieux de perfection, mania l'eau-forte avec une précision vigoureuse, donnant un relief et un accent incomparables aux sujets humbles auxquels il se complaisait.

M. Bracquemond a donné le beau spectacle d'un artiste universel. Peintre, décorateur séduit par toutes les riches matières, esprit curieux,



Fig. 153. — Jacque. Les tueurs de cochons. 1844 (G 18).

théoricien clairvoyant de son art, il doit à la gravure le meilleur de sa gloire. Interprète pénétrant[1], illustrateur ingénieux, il a été, avant tout, graveur original. Il a manié la lithographie, le bois, le burin; son procédé essentiel est l'eau-forte. Son imagination nourrie par l'admiration des maîtres classiques et par la compréhension de l'art du Japon, riche, fraîche, s'applique à la réalité la plus étroite, s'échappe en fantaisies légères, ou s'égaye avec humour. Il a dû à sa science technique, à l'intérêt qu'il portait aux moyens d'expression, une souplesse

1. Même livre, chap. II, p. 338.

de facture singulière, capable du travail le plus serré, capable aussi de demander leur contribution aux recettes du tirage, se renouvelant sans cesse et, l'on ne saurait en être étonné, fort inégal. Le *Haut d'un battant de porte* qui le consacra maître en 1852 demeurera, peut-être, son chef-d'œuvre. Donnée imprévue : un oreillard, un épervier et un corbeau cloués à la porte d'une grange ; facture savoureuse, chaude et serrée. Mais l'on classera aussi parmi les pièces les plus heureuses, ces poèmes où les canards (fig. 154), les sarcelles, les coqs jouent le premier rôle, et dont l'exécution est claire, large, pleine de lumière, ce paysage tout chargé de vapeur humide que raye un *Arc-en-ciel* (1893), ces hymnes à la mer. Le portrait d'Edmond de Goncourt (1882), conduit avec le soin le plus délicat, est d'une suavité paradoxale, insoupçonnée dans une eau-forte. Combien il faudrait citer encore d'estampes pour célébrer dignement celui qui est un esprit supérieur et un maître ouvrier.

Quelques pages d'une exécution sévère et uniforme, pages consacrées au développement d'un thème unique ont suffi pour illustrer l'infortuné Méryon.

L'œuvre de Méryon compte à peine cent estampes. Sur ce nombre, il est des copies, des interprétations de dessins d'architecture, des vues d'Océanie, d'autres pièces encore, intéressantes, sans doute, mais secondaires ; on pourrait les supprimer sans diminuer leur auteur. Ce départ fait, il reste une vingtaine de pièces, mais ce sont d'admirables morceaux qui égalent Méryon aux génies les plus hautains.

Méryon s'était donné une éducation sévère. Il avait copié, avec une exactitude absolue, pour en pénétrer le mécanisme, des estampes de Loutherbourg, de Karel du Jardin et s'était soumis surtout à la direction de Zeeman. Ancien officier de marine, il vénérait le graveur hollandais comme artiste et comme marin ; il dédia à sa mémoire ses eaux-fortes sur Paris. Près d'un maître dont la sobriété avait souvent confiné à la sécheresse, Méryon apprit à s'exprimer avec un minimum de termes : Il parla une langue précise, concise, à laquelle il ne voulut ajouter aucun des agréments qu'il lui eût été facile d'emprunter à ses contemporains. Il s'interdit tout artifice, au point de cotoyer l'archaïsme. Mais son œil avait une acuité extrême, sa main avait une fermeté et une légèreté incomparables, il possédait un instinct sûr de la perspective. Il se trouva admirablement armé pour exprimer la poésie et le pittoresque du vieux Paris. Sous sa pointe impeccable, les masses surgirent solides, les monuments gardèrent leur ampleur, les pierres leurs angles, leurs surfaces sèches



Fig. 154. — M. Bracquemond. Frontispice pour *les Graveurs du XIXe siècle* de M. Beraldi
(Bér. 795-2)

et leurs équilibres; l'image acquit, sur le papier verdâtre qu'il affectionnait, une certitude, une réalité impérieuses.

De telles qualités auraient suffi à imposer son nom. Mais il joignait à la vision intense une inquiétude de pensée dont il marqua son œuvre. Il était guetté par la folie, à laquelle il finit par succomber, et ses impressions s'exacerbaient maladives et géniales. Par les commentaires rimés qu'il donnait volontiers à ses images on entrevoit quelques-unes de ses hantises. Paris était, pour lui, la ville du diable. Il concevait une secrète horreur pour les pierres splendides qui attirent et retiennent les hommes, pierres fascinatrices qui demeurent impassibles parmi les crimes qu'elles provoquent et abritent. Le *Strygе* (Loys Delteil, 23) qui ricane sans fin devant le panorama de la ville marque bien cette impression (fig. 155). Il sentait profondément la pénétration du passé et du présent, le silence des rues étroites, le poids morne des soleils lourds; devant la porte d'une vieille maison de la *Rue des Mauvais garçons* (L. D. 27) il soupçonnait des mystères et des drames. Il se promenait dans les quartiers destinés à disparaître et que l'on commençait alors à démolir, près de *Saint-Étienne-du-Mont* (L. D. 30), dans la *Rue des Chantres* (L. D. 42), dans la *Rue Pirouette, aux Halles* (L. D. 49). Surtout, la Seine l'attirait comme elle attira plus tard Verlaine, à cause des corps qu'elle entraîne et de la splendeur dont elle se pare. La seule planche où il ait figuré un sujet déterminé et où les hommes jouent un rôle actif près des édifices, habitués, chez lui, à parler presque seuls, est le transport d'un cadavre à la *Morgue* (L. D. 36) page sinistre et grande où les maisons roides ont l'air de mépriser la douleur des hommes. Il peignait avec amour le *Pont-Neuf* (L. D. 38), le *Pont au Change* (L. D. 34), la *Pompe Notre-Dame* (L. D. 31) aujourd'hui détruite, et, s'élevant au sublime par la force de la sensation et la puissance synthétique du rendu, il donnait de l'*Abside Notre-Dame* [L. D. 37] une transcription adéquate au modèle.

Depuis Méryon, d'autres ont travaillé à redire la richesse des villes; d'aucuns, et non des moindres, lui ont emprunté quelques-unes de ses formules; ils ont eu le sens du pittoresque ou le souci archéologique, personne ne s'est approché de sa puissance. Paris a été célébré, avec un bonheur inégal par une légion d'interprètes : Delauney (*Paris Pittoresque*), Al. Taiée, Saffray, Brunet Debaisne, Maxime Lalanne, M. Léopold Flameng (*Paris qui s'en va et Paris qui vient*, 1859), Martial-Potémont (l'*Ancien Paris*, 1864 sqq.; *Paris en* 1867, etc.), M. Lucien Gautier (*Paris pittoresque*, 1883). M. Auguste Lepère se rapproche de Méryon en

quelques eaux-fortes précieuses ; M. Béjot applique un métier d'une belle



Fig. [illegible]. — Meryon. Le Stryge (1853) (L. D. 23).

tenue classique à analyser les *Quartiers de Paris*. Rouen a été exaltée par

Jules Adeline, par M. Nicolle (le *Vieux Rouen*, 1880); Lyon a inspiré des pages prestigieuses à M. Drevet (le *Lyon de nos pères*, 1901); Jules Chevrier a célébré *Chalon sur-Saône pittoresque et démoli* (1882); J. Queroy, le *Vieux Moulins*, le *Vieux Vendôme, Rues et maisons du vieux Blois*; Léopold Lesigne, Reims (*Reims à l'eau-forte*). O. de Rochebrune (1824-1900) parcourut, à partir de 1861, la France, dessinant les monuments historiques avec une exactitude scrupuleuse et un souci de présentation qui lui valurent une grande notoriété. Maxime Lalanne (1827-1886), fervent propagandiste de l'eau-forte, au milieu d'un œuvre très nombreux, fit souvent des paysages de villes.

Tandis que Bonvin, M. Bracquemond et Méryon pratiquaient l'eau-forte comme un art fécond et complexe, Daubigny demandait à la pointe la joie des improvisations savoureuses. Daubigny avait, à ses débuts, fait de la lithographie commerciale : il avait, depuis 1842, dessiné de nombreuses vignettes pour le bois, et, lorsqu'il publia le *Cahier* de 1851, il y avait plus de dix ans qu'il signait des eaux-fortes. Il avait publié des reproductions de ses propres tableaux[1], gravé des vignettes pour les *Chants et les chansons populaires de la France* (1843), signé des pièces isolées. En tout cela, il avait déployé une imagination délicate, mais son écriture était d'une subtilité étroite : il s'interdisait non seulement tout hasard, mais toute abréviation. Tel morceau remarquable, le *Petit parc à moutons* (Henriet, 48) était un tour de force de patience. Quelques pages exceptionnelles, la *Mare aux cerfs* (H. 45) ou l'*Orage* (H. 46) (1845) annonçaient seules un peu de liberté. Le *Cahier* de 1851 marqua une métamorphose véritable (fig. 156). La pointe avait couru sur la planche. L'effet surgissait par suggestion. Il y avait un bonheur de notation explétive, une vivacité joyeuse et subite. Le *Lever de soleil* (H. 61), les *Chevaux de hâlage* [H. 62], les *Charettes de roulage* (H. 70), les *Vaches au marais* [H. 76], la *Plage de Villerville* (H. 80), parmi d'autres pièces aussi belles, étaient de frais et sûrs instantanés.

Daubigny, dans les années suivantes, accentua ces tendances. Après les amusants croquis du *Voyage en bateau* (1862) dans lequel il narrait sa vie sur l'Oise, le *Grand parc à moutons* en 1863 [H. 86], les *Vendanges* en 1865 [H. 107] furent de vastes compositions fixées à grands traits presque frustes, le cuivre mordu sans ménagement, et l'*Arbre aux corbeaux* (H. 110] en 1867 fut une improvisation puissante et impatiente.

[1] *Saint Jerome* [H. 10) dans l'Artiste, 1840; *Environs de Choisy-le-Roi* [H. 22) dans les *Beaux-Arts*, 1843.

VII. — L'eau-forte originale défendue par de tels maîtres finit par s'imposer au public et, dans le discrédit où était tombée la lithographie, elle



Fig. 136. — Daubigny. Page du Cahier de 1851. [H. 64]

eut, à son tour, son heure de vogue, sinon de popularité. Cette période favorable s'ouvrit vers 1860. Sous l'impulsion d'un éditeur enthousiaste, Cadart, la Société des Aquafortistes se fondait en 1861. Elle réunissait tous

les artistes qui gravaient eux-mêmes et ceux qui avaient pour l'eau-forte de la sympathie, les illustres et les jeunes[1]. Par ses soins étaient publiés de 1863 à 1867 cinq albums, véritables monuments de l'eau-forte, auxquels Bracquemond, Daubigny, Jacquemart, Manet, Ribot collaborèrent par des pages capitales, près de Legros, de Fantin, de Jongkind ou de Seymour Haden. Quand cette publication fut interrompue, l'*Illustration nouvelle* lui succéda, qui parut de 1868 à 1880 et qui eut aussi des collaborations de premier ordre. De plus, à partir de 1874, Cadart édita un album annuel, l'*Eau-forte en* 187... Dans un esprit différent, *Paris à l'eau-forte*, revue littéraire, qui débuta en 1873 s'illustrait presque exclusivement par le procédé à la mode.

Cependant la *Gazette des Beaux-Arts* soutenait la cause des aquafortistes par l'hospitalité qu'elle leur offrait et par des articles de combat dont les meilleurs et les plus nombreux appartiennent à Philippe Burty. Esprit d'une extrême finesse et d'une clairvoyance prescientе, Burty cataloguait dès 1863 l'œuvre de Méryon. Les préfaces qu'il donna à l'*Eau-forte en* 1874 et à l'*Eau-forte en* 1875 sont des morceaux achevés de critique et d'histoire.

Enfin, en 1866, Maxime Lalanne publiait un remarquable *Traité de la gravure à l'eau-forte*.

Un concours si favorable, permit aux artistes de se produire. Il encouragea les vocations. Il attira vers l'eau-forte des maîtres qui y seraient demeurés étrangers. Des peintres, des sculpteurs sollicités par un éditeur ou une Revue se firent, pour un jour, aquafortistes. A leur tour les amateurs s'enhardirent ; Jules de Goncourt fit preuve d'un talent délicat.

Le nombre des artistes qu'elle avait attirés à elle devait rendre l'évolution de l'eau-forte plus complexe. Aucun de ces concours n'était négligeable absolument, et quelques maîtres ont eu, en passant, par quelques rares morceaux, une influence qui a manqué à de féconds professionnels. L'autorité du génie s'impose : on ne saurait oublier M. Rodin qui a gravé une demi-douzaine de pointes sèches et l'on omettra, sans dommage, tel

[1] La liste des membres de la Société des aquafortistes en 1865 se trouve à la page 18 du catalogue de Cadart broché à la suite du *Traité de la gravure à l'eau-forte* de Lalanne. On y relève, par ordre alphabétique, les noms d'Appian, Bonvin, Boudin, Bracquemond, Brunet-Debaisnes, Chaplin, Chaigneau, Chifflart, Corot, Courbet, Chauvel, Cham, Daubigny, Daumier, Desbrosses, Gustave Doré, Duteu, Delatre, Edwards, Fantin, Feyen-Perrin, Flameng, Gavarni, les Goncourt, Gaucherel, Gérôme, Gigoux, A. Guérard, Gudin, Haden, Hédouin, Hervier, Jules Héreau, Paul Huet, Jacquemart, Jeanron, Jongkind, Lalanne, Lepic, Jules Laurens, Legros, Manet, Meryon, Moyse, Puvis de Chavannes, Pissaro, Quevroy, Roybet, Rops, Ribot, Ridley, Rousseau, Stevens, Sellier, Saint-Marcel, Taiee, Valerio, Veyrassat, Ziem, Whistler, etc.

graveur dont l'œuvre immense témoigne beaucoup de talent et une faible originalité. Dans la France contemporaine comme dans les Pays-Bas au XVIIe siècle, ce sont les coryphées de l'art qui ont été, quand il leur a plu, la gloire de la gravure.

Essayons de définir quelques tendances.

Meissonier (1815-1891), en abordant l'eau-forte, y avait porté la subtilité de son regard, la sûreté ténue de sa main, l'amour d'une perfection formelle et sèche, sans imprévu. Les morceaux peu nombreux qu'il a gravés et dont quelques-uns étaient des remarques en marge des estampes de ses traducteurs, sont des exemples d'un système où il a rencontré peu d'émules. *Bacchus*, les *Deux hussards*, son portrait à cheval, l'*Aigle impérial* qui plane, non sans grandeur, ont, par leur mérite et par leur facture, découragé les imitateurs.

Dans un esprit bien différent, les paysages consciencieux, achevés avec amour, que des artistes et surtout des amateurs nombreux ont gravés à l'envi, multipliant les travaux et les retouches selon les préceptes de Lalanne et à l'exemple d'Appian (1820-1898), ont rarement dépassé le niveau d'une médiocrité honorable.

Comme il était naturel, les artistes ont surtout improvisé sur le cuivre. Ainsi que Corot et Daubigny et parallèlement à eux, ils ont fait mordre de précieux griffonnages.

Les réalistes et les paysagistes dominent. Millet (1814-1875), par des indications sobres, courtes, serrées, campe les *Bêcheurs* (L. D. 13) un de ses plus beaux poèmes; les *Deux vaches* (L. D. 4), les *Glaneuses* (L. D. 12) ont la grandeur qu'il donne à tout ce qu'il touche; la *Bouillie* (L. D. 17), la *Grande Bergère* (L. D. 18), le *Départ pour le travail* (L. D. 19) s'égalent à ses tableaux les plus célèbres.

Plus près de nous et dans la même voie, Bastien Lepage (1848-1884) déploie une maîtrise semblable dans le *Retour des champs* (1878), ou le *Vieux Faucheur* (1879). Avec plus d'insistance, par des indications multipliées, M. Lhermitte conte la vie des champs, ou nous conduit dans les cathédrales (*Intérieur de Saint Maclou*, 1887).

D'autres artistes ne se contentent pas de faire surgir la lumière du papier blanc par la seule puissance du trait. Chifflart (1825-1901) par des morsures brutales, des oppositions véhémentes, se guinde au sublime michelangelesque. Benjamin Constant (1845-1902) essaya de rendre la couleur de l'Orient. Lançon (1836-1885) présenta avec une puissance fruste les lions et les tigres.

Les peintres novateurs ou révolutionnaires s'emparent de l'eau-forte. Ribot (1823-1891), qu'il esquisse d'un trait sommaire les *Cuisiniers* (1863), ou qu'il plaque des accords noirs près des lumières vives (la *Prière* (1863), le *Contrebandier* (1864)), se met à l'école de Goya et c'est également de Goya que relève Manet aquafortiste.

Manet (1832-1883) ne pense guère directement pour l'eau-forte : il reprend sur le cuivre ses compositions peintes, mais on comprend qu'il ne les traduit pas littéralement : il les transpose. Par ces traits répétés qui semblent hésiter autour de la forme, par des abréviations décisives, par le jeu des noirs et surtout par celui des pénombres, il exprime la vie, surtout il marque chaque page de sa personnalité. Depuis 1861, le *Guitarrero* (E. Moreau-Nelaton, 4), *Lola de Valence* (M. N. 3), les *Gitanos* (M. N. 2), le *Torero mort*, *Olympia*, témoignent sa maîtrise. De même que son œuvre peint, son œuvre gravé évolue vers le plain-air, et *Jeanne* en 1882 termine dans le papillotement de la lumière une série commencée dans le crépuscule (fig. 157).

Autour de Manet ou après lui, d'autres impressionnistes tiendront à honneur de démontrer qu'ils ont quelque chose à dire, même sans le secours des couleurs. Camille Pissarro (1830-1902) par des notations délicates et imprécises a rendu quelques aspects de Rouen. M. Maufra célèbre les falaises et la mer. Miss Mary Cassatt chante, avec une infinie tendresse, le poème de la maternité et de l'enfance.

VIII. — La période glorieuse qui s'était ouverte après 1860 aboutit, en 1880, à une crise. Du succès même étaient venues les causes de chute. Pour alimenter des publications trop nombreuses, il avait fallu faire à la médiocrité une trop large place. De là une fatigue progressive qui provoqua, vers 1881, la déconfiture de Cadart et la disparition des recueils qu'il éditait.

Cette crise arrêta la surproduction, elle ne fit pas tort à l'art véritable. L'eau-forte avait conquis, auprès des artistes et du public, une place qu'elle ne devait plus perdre. Elle a continué à recruter des adeptes. La fondation toute récente (en 1908) de la Société internationale de la gravure originale en noir, est un signe de sa vitalité.

Cette période toute contemporaine semble avoir ramené à des préoccupations techniques. L'influence de Méryon toujours grandissante, l'autorité de M. Bracquemond demeuré sans cesse sur la brèche, l'exemple de maîtres étrangers, Whistler, MM. Seymour Haden ou Zorn, l'examen



Fig. 1[illegible]7. — Manet: Jeanne.

des estampes de l'Extrême-Orient, ont contribué à ce retour. La substitution au format démesuré adopté par Cadart, de dimensions plus modestes et plus aptes y a collaboré. Peintres et sculpteurs n'ont pas été rebutés par ces exigences nouvelles, mais, près d'eux, ont paru des artistes voués d'une façon plus exclusive à l'eau-forte.

Une véritable inquiétude dans la recherche, l'acquisition des procédés apparaît chez Henri Guérard ou chez Norbert Gœneutte (1854-1894) ; la joie des réussites est visible chez Buhot.

Félix Buhot (1847-1898) est un aimable petit maître, attachant par sa fantaisie, sa vision pittoresque, sa perpétuelle bonne humeur. Il a repris, des lithographies romantiques, la manie de couvrir les marges de ses estampes de croquis, et il déploie dans ces gamineries une verve unique (fig. 158). C'est dans le débraillé de cette présentation intime qu'il faut le regarder et non quand il s'est résigné à s'encadrer de blanc. Grand flâneur, il s'amuse aux spectacles de la rue, aux *Fiacres* [Bourcard, 123] (1876) qui stationnent dans les vastes avenues, au bruit de la *Fête Nationale* [B. 127] (1878), accourt le 20 *mars aux Champs-Élysées* [B. 125], admire la *Neige* [B. 128] (1879) où les parisiennes pataugent, ravi surtout quand la pluie transforme les trottoirs et les chaussées en miroirs. Ce parisien, quand il s'éloigne de la *Place Pigalle* [B. 129] (1878), et de la *Taverne du Bagne* [B. 163], retrouve, en Angleterre, un pittoresque semblable, aussi inspiré, d'ailleurs, par l'*Embarcadère* [B. 130] que par *Westminster Bridge* [B. 156]. Buhot mélange l'eau-forte, la pointe sèche et l'aquatinte, l'aquatinte procédé dangereux par ses séductions faciles et qu'il aime parce qu'elle est colorée. Il se complaît aux combinaisons, aux jeux imprévus, tire ses épreuves lui-même et varie les tirages, au risque d'embarrasser les iconographes. Tout à fait à part, une série rustique tranche par la sobriété, son inspiration toute simple ; elle offre des pages charmantes : les *Anons* [B. 54], l'*Anesse* [B. 56], les *Chaumières* [B. 149 et 150].

Les grands portraits de M. Fer Desmoulin ont été lavés à l'aquatinte. Par contre, la pointe sèche, précise, incisive, a été l'instrument préféré de Marcellin Desboutin (1823-1902) qui, surtout vers la fin de sa carrière, a gravé une galerie d'effigies pénétrantes : près de *Pie IX*, d'*Émile Zola*, de *Puvis de Chavannes*, on y admire le propre portrait de l'auteur, le célèbre *Homme à la pipe*. En ce genre, le premier rang revient de droit à Rodin dont la main, habituée à modeler la vie, a manié la pointe avec une décision et une douceur singulières, et fait émerger de la planche les



Fig. 1.8. — Félix Buhot. Illustration pour *le Chevalier Des Touches* (Boutitié, 94).

Reproduction autorisée par [illegible]

bustes d'*Antonin Proust* ou de *Henri Becque* et le masque génial de *Victor Hugo.*

Avec la pointe sèche qui effleure à peine le cuivre, M. Helleu définit l'élégance frêle des parisiennes et son succès s'affirme par le nombre de ses imitateurs et de ses plagiaires. La pointe sèche, enfin, avec le concours très léger de l'aquatinte, est le mode d'expression favori de M. Louis Legrand dont la technique très raffinée et constamment modifiée s'applique à nous faire connaître les bas-fonds sociaux et les grâces équivoques des ballerines.

Quant à l'eau forte classique, elle se défend aujourd'hui par des artistes qui ont volontairement limité leurs moyens, pour donner à une langue plus sobre un accent plus incisif. Une telle pureté comporte une richesse singulière ; en s'interdisant tout artifice, la pensée se met en valeur. Par ce mérite se recommandent les estampes de M. Béjot ou de M. Beurdeley. Ainsi procèdent aussi M. Aug. Lepère, M. Dauchez, M. Leheutre ou M. Albert Besnard.

M. Auguste Lepère, graveur professionnel, met une science très sûre au service d'une sensibilité très riche. Les paysages aux vastes horizons, les aspects imprévus des villes, les jeux de la lumière, la vie grouillante des foules sont notés avec une précision d'autant plus admirable qu'elle enserre souvent des émotions imprécises.

M. André Dauchez trouve dans l'eau-forte, plus complètement encore que sur la toile, l'application de ses belles qualités, composition large, vision lucide et âpre. Ses paysages gravés ont une gravité, une loyauté d'expression singulières.

M. Albert Besnard a transporté à la gravure son imagination créatrice et sa compréhension vive des échanges que la lumière opère entre les masses colorées. Son originalité éclate à se manifester par des moyens très simples. La pointe zèbre la planche de traits légers et serrés, et souvent ce travail seul suffit à l'artiste. Qu'il étudie des chevaux, qu'il représente tel groupe ou telle scène familière, ou qu'il reprenne le thème jamais épuisé de la Danse macabre, l'estampe qu'il signe est, tout d'abord, un morceau savoureux, une sensation exquise pour les yeux.

Le plus puissant des graveurs actuels est M. Alphonse Legros (1837) ; mais le maître qui collaborait en 1863 au premier album de la Société des aquafortistes vit depuis de longues années, en Angleterre et a allié dans une âpreté et une tension singulières le génie de deux races. Par la

force d'une intelligence très raffinée et très sensible, par la décision d'une facture très large, très osée et très accentuée, l'œuvre de Legros, fruit d'un demi-siècle de travail, a une valeur absolue et, dès à présent classique (fig. 159). L'inspiration religieuse dicta les premiers travaux de M. Legros et présida à des pages de toute beauté, La *Mort de saint François* (Malassis. 56), la *Sortie de la procession* (M. 57), le *Moine à l'orgue* (M. 63), le



Fig. 159. — A. Legros. La charrue. (Malassis 81)

Manège (M. 75). L'artiste y joignit presque aussitôt l'étude de la vie quotidienne et surtout de la souffrance et de la misère, et ce sont là les thèmes qui ont fini par l'occuper : ils dominent la *Promenade du convalescent* (pointe sèche, M. 68), les *Vagabonds* (M. 71), les *Mendiants anglais* (M. 85), la *Mort du vagabond* (M. 89), le *Bonhomme Misère* (M. 173), la *Mort et le bûcheron* (M. 141-142). M. Legros, enfin, a gravé de nombreuses têtes d'études et a été un portraitiste incomparable. Qui ne connaît le portrait de *Dalou* (M. 41), et cette page souveraine, intense, sobre, digne d'être opposée aux œuvres du XVI[e] siècle chères à M. Legros, le portrait du *Cardinal Manning* (M. 43) ?

IX. — L'impulsion donnée par l'eau-forte à la gravure originale a déterminé, depuis trente ans environ, la recherche d'autres moyens

d'expression[1]. La lithographie délaissée a eu un regain de vitalité ; le bois original abandonné pendant deux siècles a ressuscité.

La lithographie peu à peu s'était éteinte. Bonhommé (1809-1881) avait signé encore en 1850, en 1854 de grandes pages : le *23 juin 1848*, les *Mineurs français au Creusot*. Hervier avait poursuivi une série de savoureuses et truculentes images, scènes rustiques ou populaires colorées par un romantique. Dans le camp des humoristes, les imitateurs et les séides de Daumier et de Gavarni copiaient leurs formules sans les renouveler, et bientôt apparaissait une génération de dessinateurs, insoucieux de l'exécution et des procédés, qui confiaient leurs croquis à des manœuvres, sans s'inquiéter du travail de plus en plus hâtif du clichage et de l'impression : Cham, Gill, Grévin, vedettes de la polémique politique ou sociale demeuraient étrangers à la gravure. La lithographie était abandonnée sans partage aux traducteurs et aux praticiens.

En 1861 eut lieu la vente de Parguez. Parguez ami des Romantiques et qui avait fait publier à ses frais le *Faust* de Delacroix, avait réuni en une collection incomparable la presque totalité des chefs-d'œuvre de la lithographie. Ph. Burty, dans la préface du catalogue, rappela les titres de gloire du procédé et, fit l'apologie des belles lithographies, « reproduction la plus spontanée de la pensée du peintre » capables de « rendre cette pensée avec la force et la virginité d'un dessin original ».

Immédiatement, Cadart fit porter des pierres aux jeunes artistes dont il était l'ami, à Bracquemond, à Manet, Ribot, Legros et Fantin-Latour (1835-1904). Il les laissait absolument libres de leur inspiration et de leurs procédés. Manet traça le *Ballon*, Ribot la *Lecture*, Legros les *Carriers de Montrouge*, Bracquemond les *Cavaliers*. Fantin, sur trois pierres qu'il avait reçues, dessina quatre compositions dans lesquelles il exprimait les maîtresses préoccupations de son génie : *Tannhauser*, (Hédiart 1), l'*Amour désarmé* (H. 2), l'*Education de l'amour* (H. 3), et les *Brodeuses* (H. 4).

Par malheur les ouvriers de Lemercier, chargés du tirage, s'effrayèrent de l'aspect insolite de ces travaux. Cadart eut le très grand tort de les écouter : il renonça à la publication projetée et les pierres, après quelques épreuves, furent effacées. La renaissance de la lithographie fut ainsi ajournée pour plus de dix ans.

C'est en 1873 seulement que Fantin, sous le coup d'une émotion

[1] Pour le portrait original au burin se reporter aux lignes consacrées à Gaillard dans le chapitre précédent.

musicale intense, reprit le crayon lithographique, pour rendre hommage à Schuman (H. 5). Désormais la lithographie devint, pour lui un mode d'expression nécessaire. Par elle il célébra Schuman, Berlioz,



Fig. 160. — Fantin-Latour. Chasseresse (1892). Hédiard 103 (réduit).

Wagner et Brahms, par elle il évoqua les héros et les prestiges des drames lyriques qui le passionnaient, par elle il exprima ses rêveries fraîches et légères (fig. 160) ; on regrette qu'il n'ait fait qu'une lithographie de fleurs et qu'il ait rarement tracé ces scènes intimes inspirées par son entourage où il

a mis tant de poétique tendresse. Il avait porté dans cet art ses procédés techniques originaux. Il enveloppait les formes d'un réseau d'indications courtes et, en apparence, indécises par lesquelles il rendait la plastique, sans atténuer le charme et la vie. Désireux d'obtenir ces vibrations exquises dont palpitent ses œuvres peintes, il avait, d'abord, ainsi que Delacroix dans *Macbeth*, attaqué la pierre avec le grattoir, d'un usage toujours dangereux. Par la suite il cessa de dessiner directement sur la pierre, pour adopter le papier de report ou le papier calque qui lui laissaient une liberté plus grande et qui, appliqués sur des papiers à gros grains, donnaient, sans effort, la palpitation recherchée. Le dessin ainsi exécuté était reporté sur pierre par un praticien, et l'artiste se contentait de faire des retouches quand les épreuves d'essai ne l'avaient pas satisfait de tout point.

Par cet œuvre auquel l'exécution non moins que la pensée confèrent une originalité absolue, la lithographie réintégrait glorieusement le domaine de l'art. Manet, Buhot, M. Legros, faisaient en passant de remarquables essais. Près de Fantin, Eugène Carrière (1849-1906) prenait place avec un génie différent et une égale personnalité. Des ténèbres intenses, par un modelé raffiné, tout en nuances, sans le secours d'aucun trait, il faisait surgir, intenses d'expression, les effigies d'*Alphonse Daudet*, d'*Edmond de Goncourt* (1896), de *Verlaine* (1897), créant ainsi une formule insoupçonnée avant lui, où nul, après lui, ne saurait s'aventurer à le suivre.

L'originalité, l'accord étroit d'une conception et d'une facture c'est encore la marque de l'œuvre de M. Odilon Redon qui essaye de rendre concrètes des hallucinations et des rêves mystiques ; c'est la marque de M. Maurice Denis lorsqu'en des images d'une maladresse voulue, il veut reconquérir l'ingénuité des croyances candides.

Cependant les humoristes se sont rappelés qu'ils eurent jadis une place glorieuse dans ce domaine. Plusieurs d'entre eux sont revenus à la lithographie non, sans doute, pour leur production journalière trop hâtive, mais pour des pages méditées à loisir, tirées avec soin où l'artiste se repose et donne, parfois, le meilleur de lui-même. Willette, poète aux fantaisies fraîches et désinvoltes, artiste incomparable, est un maître lithographe. La verve laborieuse et puissante de M. Léandre est servie par une technique très complexe. L'âpre satire de M. Forain garde sa sécheresse cinglante. M. Steinlen met une science très souple au service de son observation compréhensive.

La lithographie a donc reconquis tout le terrain jadis perdu : la publi-

cation de l'album des *Peintres lithographes*, de 1892 à 1897, mit en lumière, comme autrefois les albums Cadart pour l'eau forte, des sympathies passagères ou durables. Desboutin, MM. Lepère, Bracquemond, Aman Jean, Henri Martin, Jean Paul Laurens y voisinèrent avec Fantin Latour et Carrière. En 1897, à la suite de l'exposition du centenaire da la litho-



Fig. 161. — Lepère. L'atelier du graveur.

graphie, se fondait par les soins de M. M. Hamel une Société des peintres lithographes. La lithographie en noir ne trouve d'autres obstacles, aujourd'hui, que ceux qu'elle engendre elle-même ; si elle recule un peu à l'heure présente, c'est devant la lithographie en couleurs.

X. — Le témoignage le plus curieux de la faveur dont s'entoure aujourd'hui l'estampe originale est l'apparition de graveurs originaux en bois. Nous le verrons en étudiant l'illustration : à la suite du développement extraordinaire de la gravure du bois en *teinte*, une réaction s'est produite vers le procédé employé aux époques classiques et l'on a recommencé à tailler le bois en *fac simile*, c'est-à-dire en s'attachant scrupuleusement à dégager les traits d'un dessin. Il s'est alors rencontré des artistes capables à la fois de concevoir une composition et de la graver. Dessinateurs et

praticiens, on leur cherchera vainement dans le passé des devanciers. Au XVI[e] siècle le graveur en bois travaillait sur la pensée d'autrui; le plus souvent, on mettait entre ses mains le bois dessiné; parfois il recevait un dessin sur papier qu'il transportait sur bois. Il est arrivé exceptionnellement qu'un Christophe de Jegher établît lui-même son dessin d'après une ébauche ou un tableau de Rubens; mais qu'un imagier inventât lui-même sa composition, cela ne s'était peut être jamais produit. M. Auguste Lepère a accompli cette union insolite. Son œuvre xylographique est conçu presque tout entier en vue de l'illustration du livre, mais il a une portée plus générale, exceptionnelle. Le bois a revêtu entre ses mains une richesse incomparable, où la simplicité des traditions s'associe aux raffinements de la sensibilité la plus complexe (fig. 161). M. Vallotton, au contraire, garde à ses estampes originales sur bois un caractère volontairement fruste et procède par simplifications hardies et oppositions des blancs purs aux noirs absolus.

Autour de M. Lepère se groupent des émules déjà nombreux : M. Jacques Beltrand, dont le père Tony Beltrand fut un précurseur de ce mouvement, M. Paul Colin, M. P. Vibert (Suisse). Ils pratiquent, non sans intransigeance, la gravure *au canif* et visent à des effets plus simples et plus francs.

XI. — La gravure en couleurs avait été abandonnée à la fin du XVIII[e] siècle. Seule l'imagerie d'Épinal, ressuscitant les traditions de la xylographie primitive, appelait le secours du bariolage pour ses placards indifférents à l'art mais précieux documents historiques. Quand la lithographie commença à se répandre, les imprimeurs virent, tout de suite, la possibilité de faire des tirages en couleurs à plusieurs pierres et, dès 1816, Lemercier éditait par ce procédé des images de vases étrusques. Malheureusement la chromolithographie s'engagea immédiatement dans une voie fausse : au lieu de tenter des estampes en couleurs, les éditeurs cherchèrent, comme autrefois Dagoty, à faire des contrefaçons de tableaux peints. Ils arrivèrent, en ce genre, à des résultats tout à fait remarquables, mais ces travaux, qui ne devaient plus être abandonnés [1], se doublèrent d'entreprises commerciales imparfaites ou grossières; loin de réhabiliter la couleur, ils contribuèrent plutôt à en prolonger le mépris. Romantiques, réalistes vécurent dans une semblable indifférence. Pour voir renaître l'es-

[1] Voir même livre, chap. II, p. 256.

tampe colorée, il faut arriver jusqu'aux dernières années du XIXe siècle. La réapparition s'est faite sous nos yeux : elle s'est accomplie par la lithographie, par l'eau-forte, le bois et suscite, à l'heure présente, des engouements aussi excessifs peut-être que l'oubli avait été injuste.

Le signal est venu de la lithographie et a été donné par l'affiche illustrée. M. Jules Chéret, par une lente et bien remarquable évolution, a fait passer l'affiche du domaine de l'industrie dans celui de l'art, en même temps qu'il prenait une conscience progressive de son propre talent. Parvenu à sa pleine maîtrise en 1878, il brode sur les thèmes parfois favorables, souvent ingrats, qui lui sont imposés, d'étincelantes fantaisies. Des limites mêmes d'un procédé nécessairement simple, il tire le plus piquant de ses effets. Quatre ou cinq couleurs, qu'il évite de combiner dans le tirage parce qu'elles s'éteignent en se superposant, forment toute sa palette : encore faut-il le plus souvent poser les tons à plat. Nul n'ignore les harmonies brillantes et délicates qu'il sait, sous ces contraintes, créer pour nos yeux. Il reste le maître, au milieu de la pléiade qu'il a suscitée. Près de lui, M. Grasset déploie ses compositions et son sens décoratif austère : M. Jossot arrête l'attention par ses simplications outrancières ; d'autres, nombreux, font preuve de talent ; d'autres, plus nombreux encore, ont des réussites heureuses.

De l'affiche à l'estampe, si tant est que l'affiche soit autre chose qu'une estampe à destination spéciale, le pas a été vite franchi. D'ailleurs les mêmes artistes ont souvent signé, tour à tour, des affiches et des estampes de portefeuille.

Manet a donné l'exemple avec un *Polichinelle*. En 1885, J. Lewis Brown (1829-1890), peintre et aquafortiste s'essaie en cette voie, où il produira des essais très sobres et très sûrs. Les artistes contemporains ne pratiquent pas la chromolithographie, art parfaitement déterminé consacré au fac-similé. Ils font de la lithographie en couleurs, ce qui est tout autre chose. L'estampe garde son caractère spécifique, et la couleur appliquée par le crayon ou par le pinceau reste discrète, évoque le ton plutôt qu'elle ne le fixe ; souvent le crayon noir joue un rôle considérable.

Les humoristes se complaisent en ce domaine : M. Jean Veber rehausse à peine de quelques notes colorées ses crayons spirituels ; Ibels, au contraire, a tout cherché par la couleur. M. Steinlen traduit d'une façon très hardie et très souple ses observations riches et compréhensives. Un nom domine, celui de Toulouse-Lautrec (1864-1901), qui d'un métier très sobre, très original, très voulu, avec un sens aigu et elliptique du dessin, a

étudié la vie mondaine, les actrices, les danseuses, les champs de courses et les habituées des cafés et des bals de nuit ; analyste extraordinaire par sa vision âpre et l'autorité de sa notation.

Un groupe d'artistes, fort éloignés les uns des autres par leurs tendances, se sont rencontrés pour demander à l'estampe en couleur une simplification décorative. En 1893, Ch. Dulac (1865-1898) publiait une admirable *Suite de Paysages* où, selon ses propres explications, il s'efforçait « d'idéaliser le plus possible, sans pourtant dénaturer les formes réelles ». A ces images puissantes et douces succédait en 1894 une illustration du *Cantique des créatures* où le paysage traduisait des élancements mystiques avec une délicatesse et un choix de tons uniques. M. Et. Moreau-Nélaton raconte avec une simplicité attendrie la vie de saint François d'Assise, ou montre aux écoliers les travaux agricoles. Sans chercher à dépasser la réalité, M. Henri Rivière traduit d'un sentiment à la fois très large et intime les grands aspects de la Bretagne ou de Paris, le jeu des saisons et la *féerie des heures* (1901).

Parmi ceux qui ont donné à leurs estampes un caractère moins général et plus intense, trop de divergences se manifestent pour qu'il soit possible de tenter un classement : M. Cottet, M. Chudant, M. Dinet ont tracé quelques heureuses pages, MM. Bonnard, Vuillard, Roussel des essais hardis, M. Lunois se plaît aux colorations chaudes de l'Algérie et de l'Espagne.

De la lithographie, le mouvement coloriste s'étendit vite à l'eau-forte. En 1889, M. Raffaelli faisait des essais de gravure en couleur sur cuivre [1]. Au même moment Henri Guérard faisait mordre une planche de fleurs et un paysage d'une très grande fraîcheur de tons. Charles Maurin s'engageait dans des recherches analogues. En 1892, Miss Mary Cassatt publiait des estampes d'une facture très simple et très délicate. En 1893, Mlle Marie Gautier exposait trois essais en couleurs. En 1898, M. Raffaelli fit une exposition de ses gravures ; un certain nombre d'artistes se groupèrent autour de lui et fondèrent, sous sa présidence, la Société de la gravure originale en couleur ; mais c'est seulement en 1904 que cette Société ouvrit sa première exposition.

M. Raffaelli, ainsi que l'avait fait Henri Guérard, avait repris la belle technique du XVIIIe siècle, faisant mordre une planche pour chaque couleur. Ce procédé, qui donne à l'artiste la direction absolue de son œuvre,

[1] En ce point, les aquafortistes de reproduction Gaujean et Lalauze précédèrent les artistes originaux.

exige aussi de lui des soins minutieux et une entente délicate des combinaisons possibles par superposition des tons dans le tirage. Quelques artistes n'ont pas reculé devant ces difficultés : ainsi M. Courboin lorsqu'il a gravé le *Cabinet des estampes*. Malheureusement la plupart préfèrent un système plus facile. Ils font mordre une planche unique et la livrent à l'imprimeur ; sur une première épreuve tirée en bistre ils font une aquarelle ; c'est affaire ensuite à l'imprimeur de déterminer la série des tons, de les appliquer sur la planche avec des tampons, renouvelant cette opération à chaque tirage. La presque totalité de ces gravures « à la poupée » sont exécutées par un imprimeur d'une habileté extraordinaire, M. Eugène Delâtre, qui a hérité des traditions et de la science technique de son père, Auguste Delâtre (1822-1907). Sous sa main, les estampes prennent une perfection prestigieuse, mais sa collaboration active leur donne aussi un air de famille. Les parisiennes de M. Manuel Robbe, les paysages de M. Francis Jourdain, les œuvres de plus de cinquante autres artistes sont conçus dans une semblable gamme et cette monotonie compromet un art si digne, à tous égards, de succès.

Une dernière contribution à la couleur, et non la moins précieuse, a été apportée par le bois. M. Auguste Lepère, dont nous retrouvons ici l'activité novatrice, a ressuscité l'art du camaïeu, en le pénétrant de toute la complexité de notre temps : technique très simple, effets très raffinés. Une estampe comme la *Promenade aux Tuileries* (1898) suffirait, à elle seule, pour honorer la gravure de l'heure présente.

On imaginerait qu'avertis par l'odieux et la vanité de tant de persécutions antérieures, nos contemporains aient renoncé à opposer la violence aux innovations esthétiques. Pourtant, il y a dix ans à peine, lorsque les graveurs en couleurs voulurent se produire, il se trouva un graveur de talent, M. Henri Lefort, président, à ce moment, de la section de gravure et de lithographie à la Société des Artistes français, pour conclure à la non-admissibilité de leurs estampes ; il se trouva des critiques pour approuver cet ostracisme ridicule. Il fallut la persévérance des novateurs, soutenus par la clairvoyance combative de quelques écrivains, dont M. Roger Marx, pour que justice fût rendue aux neveux de Debucourt et de Janinet[1].

Convient-il de parler du « monotype » soutenu par une vogue récente ? Ce n'est pas, à proprement parler, de la gravure. Sur une plaque de

[1] De 1891 à 1898, le règlement du Salon portait que [illegible]. L'interdiction est levée depuis 1899.

cuivre l'artiste peint une composition. Le tirage à la presse donne une épreuve naturellement unique. Castiglione avait usé de ce procédé, auquel M. Degas s'est parfois amusé et dont M. Ernest Laurent a tiré le parti le plus délicat.

Si le monotype est de la peinture, la « gypsographie » de M. Pierre Roche s'apparente à la sculpture. « Sur un léger bas-relief dont les creux sont calculés pour produire dans la contre-partie des aspérités propres à retenir l'encre, on prend un moule en plâtre. C'est dans ce plâtre que le papier comprimé à la main doit chercher à la fois l'encre et le modelé [1]. » Au service de cette technique malaisée et souvent ingrate, M. Pierre Roche a mis une ingéniosité raffinée.

De 1893 à 1895 parurent, sous ce titre l'*Estampe originale*, trois recueils d'une signification capitale. Les artistes les plus éloignés par leurs tendances avaient été appelés à y collaborer et le choix leur avait été libre de leurs thèmes comme de leurs procédés. Leurs œuvres rapprochées offraient la diversité la plus grande. Tous les procédés que nous avons mentionnés dans les pages précédentes y étaient représentés. Dans une préface qui eut la portée d'un manifeste, M. Roger Marx proclamait qu'« à l'originalité doivent seuls se mesurer l'intérêt de la création et la chance de survie », et il affirmait « les droits égaux du cuivre, de la pierre, du bois à la traduction de la pensée ». Ces principes généreux président à l'épanouissement de la gravure à l'heure présente [2].

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux indiqués dans la bibliographie générale.

I. — Peignot. *Essai historique sur la lithographie*, 1819.

Thiers. *De la lithographie et de ses progrès*. Pandore, 1824.

Burty. *Catalogue de la vente Parguez*, 1861.

Bouchot. *La lithographie*, in-8°, Paris, 1895.

Exposition générale de la lithographie à l'École des Beaux-Arts. Catalogue officiel précédé d'une introduction, par Henri Béraldi, in-8°, Paris, 1891.

Leprieur. *Le centenaire de la lithographie*, Gazette des Beaux-Arts, 1896.

G. Riat. *Les lithographies de Boilly*. L'estampe et l'affiche, 15 nov. 1898.

[1] Pierre Roche, *Revue Encyclopédique*, 1896.

[2] Ils ont prévalu dans la création (en 1908) de la galerie de gravure contemporaine au musée de la Ville de Paris au Petit Palais.

H. Harrisse. *L. Boilly*, in-8°, Paris, 1898.
Hédiard. *Hersent*, in-4°, Paris, 1901.
A. Dayot. *Les Vernet*, in-4°, Paris, 1898.
L. Rosenthal. *Géricault*, in-8°, Paris, 1905.
G. Riat. *Les lithographies de Géricault*. L'Art, LXI.

II. — A. Moreau *E. Delacroix et son œuvre*, in-8°, Paris, 1873
A. Robaut. *L'œuvre complet d'Eugène Delacroix*. in-4°, Paris, 1885.
L. Rosenthal. *Delacroix lithographe*. L'Art et la vie, 1895.
G. Riat. *Les lithographies d'Eugène Delacroix* L'Art, LXII.
Ch. Clément. *Decamps*, in 4°, Paris, 1886.
A. Moreau. *Decamps et son œuvre*, in-8°, Paris, 1869
Hédiard. *Decamps*, in-8°, Paris, 1892.
A. Bouvenne. *Catalogue de l'œuvre de Bonington*, in-8°, Paris, 1873.
Hédiard. *Bonington*, in-8°, Paris, 1890.
Hédiard. *E. Isabey*, in-8°, Paris, 1906.
A. Bouvenne *Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié d'A. de Lemud*, in 8°, Paris, 1881.
Émile Michel. *Aimé de Lemud*. L'Art, 1894.

III. — E. Delacroix. *Charlet*. Revue des Deux Mondes, 1862.
Lacombe. *Charlet*, in-8°, Paris, 1856
Lhomme. *Charlet*, in-4°, Paris, 1892.
A. Dayot. *Charlet et son œuvre*, in 4°, Paris, 1893.
Hédiard. *Charlet*, in 8°, Paris, 1894.
Jules Adeline. *Hippolyte Bellangé et son œuvre*, in 8°, Paris, 1880
Paul Mantz. *Raffet* Gazette des Beaux-Arts, 1860
Giacomelli. *Raffet*, in-8°, Paris, 1862.
A. Bry. *Raffet*, in 8°, Paris, 1874.
A. Dayot. *Raffet et son œuvre*, in 4°, Paris, 1892
Lhomme. *Raffet*, in-4°, Paris, 1892.
Béraldi *Raffet*, in f°, Paris, 1892

IV. — Champfleury. *Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration*, in-12, Paris, 1874.
A. Dayot. *Les maitres de la caricature au XIXe siecle*, in-4°, Paris, 1888.
R. Deberdt *La caricature et l'humour français au XIXe siècle*, in-8°, Paris, 1898
Champfleury. *Henri Monnier*, in-8°, Paris, 1879.
Charles Blanc. *Grandville*, in-18, Paris, 1855.
Champfleury *Catalogue de l'œuvre lithographié et gravé de Daumier*, in 4°, Paris, 1878
Hazard et Loys Delteil *Catalogue raisonné de l'œuvre lithographié de Daumier*, in 4°, Paris, 1904
A. Alexandre. *Daumier*, in-8°, Paris, 1888.
Henry Marcel. *Daumier*, in-8°, Paris, 1907.
Klossowski. *H. Daumier*, in-8°, Munich, 1908.
A. Alexandre et Geffroy. *Daumier and Gavarni*, in-4°, Londres, 1904.
Edmond et Jules de Goncourt *Gavarni, l'homme et l'œuvre*, in 8°, Paris, 1873
Armelhaud et Bocher *L'œuvre de Gavarni* in 8°, Paris, 1873
Duplessis *Gavarni*, in 8°, Paris, 1876
E. Forgues *Gavarni* in 4°, Paris, 1887

V. — *Catalogue de l'Exposition nationale de la lithographie à l'École des Beaux-Arts*. Préface de Henri Beraldi, in 8°, Paris, 1896

Ph. Burty. Préfaces de l'*Eau-forte en* 1874 et de l'*Eau-forte en* 1875, in-f°, Paris. — *Salons* dans la Gazette des Beaux-Arts, 1861-1870.

Baudelaire. *L'art romantique*, in-12, Paris, 1868.

Gustave Planche. *Une eau forte de M. Paul Huet*. Revue des Deux Mondes, 1838.

Ph. Burty. *Paul Huet* (cat.), in-8°, Paris, 1869.

Hédiard. *Paul Huet*, in-4°, Paris, 1891.

Ph. Burty. *Célestin Nanteuil*, in-4°, Paris, 1887.

Denoinville. *Saint-Marcel peintre-graveur et dessinateur*. Gazette des Beaux-Arts.

Roger Marx. *Chassériau, graveur*. L'Estampe et l'Affiche, 1898.

Roger Marx. *Ad. Hervier*. L'Image, 1896.

R. Bouyer. *Adolphe Hervier*. Gazette des Beaux-Arts, 1896.

Ch. Blanc. *De la gravure à l'eau-forte et des eaux-fortes de Jacque*. Gazette des Beaux-Arts, 1861.

J. Guiffrey. *L'œuvre de Ch. Jacque, catalogue de ses eaux-fortes et pointes sèches*, in-8°, Paris, 1866.

A. Robaut. *L'œuvre de Corot, catalogue raisonné et illustré, précédé de l'Histoire de Corot et de ses œuvres par L. Moreau-Nélaton*, t. IV, in-4°, Paris, 1905.

VI. — A. de Lostalot. *Félix Bracquemond*. Gazette des Beaux-Arts, 1884.

Léandre Vaillat. *Œuvres de Bracquemond exposées en* 1907, in-8°, Paris, 1907.

Philippe Burty. *L'œuvre de M. Charles Meryon*. Gazette des Beaux-Arts, 1863.

A. Bouvenne. *Notes et souvenirs sur Charles Meryon*, in-4°, Paris, 1883.

H. Focillon. *Meryon*. L'Art et les Artistes, 1907.

A Catalogue of etchings by Meryon as exhibited at London, with an introduction by Fred. Wedmore, in-4°, Londres, 1902.

J. Adeline. *Les illustrateurs des vieilles villes*, in-8°, Rouen, 1881.

H. Clouzot. *Catalogue de l'œuvre gravé d'O. de Rochebrune*, in-4°, Fontenay-le-Comte, 1901.

Fr. Henriet. *Daubigny et son œuvre gravé* (cat.), in-8°, Paris, 1875.

Catalogue complet d'eaux-fortes originales (Cadart), in-12, Paris, 1874.

VII. — A. Sensier. *La vie et l'œuvre de Millet* (cat.), in-8°, Paris, 1881.

Ph. Burty. *Les eaux-fortes de M. Millet*. Gazette des Beaux-Arts, 1861.

Th.. Duret. *Manet*, in-4°, Paris, 1902.

E. Moreau-Nélaton. *Manet graveur et lithographe*, in-4°, Paris, 1908.

V. E. Michelet. *Maufra peintre et graveur*, Paris, 1908.

De Soissons. *The etchings of Camille Pissarro*. Studio.

VIII. — O. Uzanne. *Félix Buhot*, in-8°, Paris, 1888.

Bourcard. *Buhot. Catalogue descriptif de son œuvre gravé*, 1899.

L. Bénédite. *Félix Buhot*, in-4°, Paris, 1902.

A. Fontaine. *Félix Buhot*. Minerva, 1902.

Raymond Bouyer. *Félix Buhot et son œuvre au musée du Luxembourg*. Gazette des Beaux-Arts.

Exposition de l'œuvre peint et gravé de Marcellin Desboutin, préface d'Émile Zola, in-8°, Nice, 1902.

G. Lafenestre. *Catalogue des œuvres de Marcellin Desboutin*, in-4°, Paris, 1902.

Walter Shaw Sparrow. *Auguste Rodin's dry point engraving*. Studio, 1903.

Roger Marx. *Les pointes sèches de M. Rodin*, in-4°, Paris, 1902.

Catalogue des pointes sèches d'Helleu, préface d'Edm. de Goncourt, in-f°, Paris, 1897.

O. Uzanne. *Helleu*. L'Art et les Artistes, 1906.

G. Kahn. *Louis Legrand*. L'Art et le Beau, 1908.

Charles Gueulette. *M. Alphonse Legros*. Gazette des Beaux-Arts, 1875.

A. P. Malassis. *Alphonse Legros au Salon de 1875*, in-4°, Paris, 1875.

Malassis et Thibaudeau. *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié d'Alphonse Legros*, in-8°, Paris, 1877.

Sparrow. *The etched work of Alphonse Legros*. Studio, 1903.

G. Soulier. *Les eaux-fortes d'Alphonse Legros*. L'Art décoratif, 1904.

Roger Marx. *Eugène Béjot*. Gazette des Beaux-Arts, 1898.

IX. — Germain Hédiard. *Fantin-Latour* (cat.), in-4°, Paris, 1906.

Léonce Bénédite. *Fantin-Latour*, in-4°, Paris, 1902.

A. France, G. Riat, etc. *Fantin-Latour*. Les maitres artistes, 1903.

Ad. Jullien. *Fantin-Latour*, in-8, Paris, 1909.

Paul Desjardins. *Eugène Carrière*. Gazette des Beaux-Arts, 1907.

Charles Morice. *Eugène Carrière*, in-16, Paris, 1907.

Elie Faure. *Eugène Carrière*, in-8, Paris, 1908.

Destrée. *L'œuvre lithographié d'Odilon Redon*, in-f°, Bruxelles, 1891.

X. — Lotz-Brissonneau. *L'œuvre gravé d'Auguste Lepère* (cat.), in-8°, Paris, 1905.

Roger Marx. *A. Lepère*. Gazette des Beaux-Arts, 1908.

Gustave Kahn. *A. Lepère*. L'Art et les Artistes, 1908.

R. Bouyer. *Les graveurs sur bois de fil au canif*. L'Estampe et l'Affiche, 1899.

J. Meier Graefe. *Félix Vallotton*, in-8°, Paris, 1898.

G. Varenne. *P. E. Colin*. Revue lorraine illustrée, 1907.

XI. — André Mellerio. *La lithographie originale en couleurs*, in-8°, Paris, 1898.

E. Maindron. *Les affiches illustrées*, 1886-95, in-4°, Paris, 1896.

L'Estampe et l'affiche, 1897-99.

Les Maitres de l'affiche, 1896-1900.

Maurice Talmeyr. *L'âge de l'affiche*. Revue des Deux Mondes, 1896.

Huysmans. *Chéret* dans *Certains*, Paris, 1889.

Roger Marx. *Jules Chéret*. L'Image, 1897.

C. Mauclair. *Jules Chéret*. L'Art décoratif, 1903.

C. Lemonnier, G. Kahn, etc. *Eugène Grasset*. La Plume, 1901.

L. Bénédite. *John Lewis Brown*, in-4°, Paris, 1903.

A. France, G. Séailles, etc. *Steinlen*. Les Maitres artistes, 1902.

De Crauzat. *Steinlen, peintre-graveur et lithographe*, in-4°, Paris, 1902.

E. Dacier. *Alexandre Lunois*, in-4°, Paris, 1901.

Georges Toudouze. *Henri Rivière, peintre et imagier*, in-4°, Paris, 1907.

M. P. Verneuil. *Henri Rivière*, Art et décoration, 1908.

Raffaelli. *La renaissance de la gravure en couleurs*. Préface d'une exposition chez Devambez, 1907.

De Montesquiou, O. Mirbeau, etc. *Raffaelli*. Les Maitres artistes, 1902.

L. Bénédite. *Marie Gautier*. Art et décoration, 1908.

CHAPITRE IV

L'ILLUSTRATION FRANÇAISE DU LIVRE

I. Décadence au début du XIXe siècle. La lithographie. — II. La transformation du bois. Les vignettes romantiques. — III. Le bois d'interprétation. — IV. L'eau forte. V. La rénovation du bois et l'illustration contemporaine.

I. — Les débuts du XIXe siècle furent pour l'illustration du livre une période déplorable. La réforme davidienne avait été funeste. On avait perdu le sens de la richesse et de la décoration. Les vignettistes qui, formés avant la réaction, continuaient à produire semblèrent, en changeant de manière, avoir perdu leur talent ; quand ils s'éteignirent, ils ne trouvèrent pas de successeurs. Parmi les illustrateurs de ce temps on peut citer à peine le nom de Deseine. Ce n'est pas qu'on eût renoncé à publier de beaux livres. Mais Didot, lorsqu'il imprime son *Racine* (1801) ou *Paul et Virginie* (1806), a beau faire appel au concours des plus grands artistes, Gérard, Girodet, Prudhon ou Chaudet, le système esthétique régnant condamne leurs efforts à une froideur morne. Seules les vignettes de Prudhon, gravées par Roger ou Copia pour *Daphnis et Chloé* (an VIII-1800), *Phrosine et Mélidor* (1798), la *Tribu indienne* (an VII), la *Nouvelle Héloïse* ou l'*Aminta* du Tasse (1800), ont le don exquis de plaire. De plus, sous l'influence de l'Angleterre, la mode se répand des gravures sur acier : plus résistantes pour un grand tirage elles ont une froideur grise, une correction sèche que l'on prend pour de la beauté ou du style.

La diffusion de la lithographie provoque le premier effort de renouvellement. On ne demande pas seulement au procédé nouveau des images plus rapides et moins coûteuses, on exploite les extraordinaires facilités qu'il présente pour tenter des illustrations d'un format auquel le cuivre se serait mal prêté. La *Vie de Napoléon* d'Arnault, en 1822, est accompagnée d'un nombre prodigieux de lithographies in-folio et parmi

les artistes qui y ont collaboré, figurent, à côté des classiques, Mauzaisse, Heim, quelques-uns de ceux qui, à des titres divers, vont transformer l'art, Géricault, Gudin, les Vernet, Decamps, Champion. En ce genre, la publication typique, entreprise colossale et magistrale, est celle des *Voyages pittoresques dans l'ancienne France* dirigée par le baron Taylor. Nous avons déjà signalé l'intérêt exceptionnel des pages qu'ont signées Bonington ou Isabey. Le premier volume parut en 1820, le dernier porte la date de 1878. Poursuivi sur un si long espace de temps, ce recueil porte naturellement la trace des fluctuations du goût contemporain. Les premiers volumes (*Normandie*, *Franche Comté*, *Auvergne*) en restent la partie la meilleure.

En des formats plus modestes, Hersent dès 1818-19 dessine des lithographies pour les *Contes de La Fontaine*.

La lithographie devient ainsi un procédé d'illustration usuel. Elle est adoptée par les petits journaux qui, sous la Restauration, s'essaient à la satire, tels le *Miroir* ou la *Pandore*.

Henri Monnier en fait une application nouvelle; il place en tête du livre consacré par Jal au Salon de 1827[1] une lithographie à la plume coloriée à la main et illustre par ce même procédé les chansons de Béranger publiées chez Perrotin en 1833. Plus tard Curmer publiera en chromolithographie un fac simile du *Livre d'Heures* d'Étienne Chevalier (1856).

Aux approches de 1830 l'influence romantique s'insinue dans le livre. Une période glorieuse se prépare.

La lithographie bénéficie de l'essor donné par la Révolution de Juillet à la caricature politique, elle est l'instrument favori des collaborateurs de l'*Artiste*; mais, à côté d'elle, le bois se développe d'une façon magnifique et l'eau forte commence à se manifester.

II. — A la fin du XVIII[e] siècle un Anglais, Thomas Bewick (1753-1828), avait opéré dans la gravure sur bois une révolution véritable par une transformation technique. Il avait substitué au poirier traditionnel, dont le grain était assez mou et inégal, mêlé de fibres résistantes, le buis, beaucoup plus serré et homogène. Bewick, qui était un excellent dessinateur, publia avec son procédé des images d'histoire naturelle (*English birds*), des culs-de-lampe, des vignettes illustrant des fables. Ces estampes aujourd'hui nous semblent assez grossières, mais lorsqu'elles

[1] Jal, *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra sur le Salon de 1827*. Paris, 1828.

parurent, elles étonnèrent par leur perfection relative. Un dernier progrès, l'usage systématisé du bois *debout* (les fibres perpendiculaires à la surface de la planche) augmenta singulièrement la résistance de la matière et acheva l'évolution. Il fut désormais possible de demander au bois une précision, une souplesse et une finesse dont il avait, pendant des siècles, paru incapable.

Thompson, appelé par Didot en 1817, importa en France la méthode nouvelle. D'autres praticiens anglais le suivirent. Ils rencontrèrent bientôt des émules français, ainsi Brevière qui, en 1815, avait gravé une marque pour un imprimeur de Rouen. Dès la Restauration furent publiés des livres avec gravures sur bois, et Thompson travailla successivement à un *Rabelais* (1820), un *La Fontaine* (1826), un *Béranger* (1827).

Le bois cependant n'apparaissait encore que comme un procédé économique et imparfait pour remplacer le cuivre, lorsqu'en 1829 Tony Johannot fit entailler par Porret une vignette pour le journal *La Mode*. Cette image où la fantaisie du dessinateur avait été très intelligemment interprétée par des tailles sommaires et des oppositions très simples de noir et de blanc, témoignait la valeur artistique du bois et ouvrait au romantisme un champ nouveau (fig. 162). *L'histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, de Charles Nodier, publiée en 1830 par Delangle avec cinquante vignettes de Tony Johannot et de Porret, affirma cette brillante alliance. Ce volume édité avec un soin remarquable tranchait par son aspect seul avec la tradition du livre illustré. A l'habitude constante des figures hors texte, habitude nécessitée par le cuivre ou la lithographie qui ne se prêtent pas au tirage typographique, se substituait une illustration incorporée intimement dans la page imprimée. Changement aisé, puisque le bois se tirait en même temps que le texte, changement extrêmement heureux, puisqu'il fait de l'image le commentaire immédiat des développements écrits.

L'histoire du roi de Bohême était un ouvrage de luxe ; il se vendit d'ailleurs très mal et ruina son éditeur. Il suggéra la possibilité d'entreprises à grand tirage et à bon marché. De là le lancement en 1833 du *Magasin Pittoresque*. Le bois servit ainsi à vulgariser l'image. En 1835 le *Gil Blas*, illustré par Jean Gigoux avec une profusion et une verve inouïes, eut un succès énorme. Plus audacieux que Johannot, Gigoux avait agrandi souvent le format de la vignette, il n'avait pas craint d'entasser des foules dans des culs-de-lampe minuscules. Il fut d'ailleurs servi par une armée de praticiens anglais et français qui rivalisaient de finesse.

Cette même année paraissait le *Molière* de Tony Johannot. En 1836 les *Contes* de Perrault, en 1838 *Paul et Virginie* furent publiés par Curmer[1].

A partir de ce moment les beaux livres illustrés sur bois se multiplient. Les images sont taillées par Thompson, par trois artistes qui tra-



Fig. 162. — Porret. Vignette-frontispice pour l'Artiste, d'après T. Johannot

vaillent en commun et dont la signature est comme une raison sociale : Andrew, Best et Leloir, par Porret, par Brevière, surtout par Lavoignat[2]. Les dessins sont fournis par une pléiade d'artistes : Daumier, Monnier, Traviès, Trimolet, etc. Grandville illustre *Robinson Crusoé*, *Jérôme Paturot*,

[1] Une revue artistique, *Les Beaux-Arts*, publiée par Curmer en 1843 et 1844, est un exemple complet de tous les systèmes d'illustration employés à cette époque : bois dans le texte, lithographies, eaux-fortes, aciers hors texte.

[2] Les bois mis dans les formes avec les caractères d'imprimerie ne sont pas toujours exactement de niveau avec le texte ; tantôt ils dépassent légèrement et pourraient crever le papier, tantôt ils sont en retrait et s'encrent mal. Avec l'aide de hausses en papier on remédie à cet inconvénient. Ce procédé dit de mise en train a été inventé par les Anglais et introduit en France vers 183[illegible].

Horace Vernet le *Napoléon* de Laurent de l'Ardèche (1839). Daubigny, depuis 1842, travaille pour les éditeurs. Deux noms dominent : ceux de Raffet et de Meissonier. Raffet et Meissonier, traduits par Lavoignat, produisent d'incomparables chefs-d'œuvre. C'est, par Raffet, le *Napoléon* de Norvins (1839), l'admirable *Journal de l'Expédition des Portes de Fer* (1844) ; par Meissonier, qui a déjà donné en 1838 la *Chaumière indienne*, *Lazarille de Tormès* (1846) et les *Contes Rémois* de M. de Chévigné (1858). L'enthousiasme qu'inspirent les compositions savantes et spirituelles de Meissonier, les raccourcis épiques de Raffet, doit s'étendre aussi à leur interprète. Il est impossible d'être plus scrupuleux ou plus sobre. On n'imaginerait pas que le bois pût se prêter à cette finesse (fig. 163).

III. — L'art du bois semblait arrivé à son apogée ; il n'était qu'au terme d'une première évolution. Jusqu'alors les praticiens s'étaient avant tout proposé, en taillant le bois, de dégager les traits d'un dessin. Ils essayaient de conserver la sensation du dessin même, ou, selon un mot consacré, taillaient en fac-simile. Cependant il leur était arrivé parfois, en présence d'un dessin trop compliqué ou incomplet, d'être obligés à une interprétation. A mesure qu'ils devinrent plus habiles, ils eurent plus de tendance à s'enrichir d'effets nouveaux et à traduire par des équivalents ce qu'ils ne pouvaient directement rendre. Enfin ils s'enhardirent à copier des compositions qui n'avaient pas été dessinées à leur usage, à interpréter des tableaux peints. A la taille en fac-simile, se substitua la taille en teinte ou d'interprétation. *L'Histoire des peintres de toutes les écoles*, de Charles Blanc, marqua cette évolution (1849-1876). Gustave Doré comme dessinateur, Héliodore Pisan (1822-1890) comme praticien, affirmèrent l'attitude nouvelle. Gustave Doré dessinait au pinceau, les formes surgissaient, dans son imagination, irradiées de lumière ou enveloppées de ténèbres profondes ; épiques ou bouffonnes, les fantasmagories qu'il improvisait se définissaient mal par des contours et vivaient par leurs masses. Il proposa aux imagiers des dessins que l'on eût à peine essayé jadis de traduire par des camaïeux. Les praticiens acceptèrent la gageure ; *Rabelais* (1854), le *Juif Errant* (1856), les *Contes Drôlatiques* de Balzac (1856), l'*Enfer* de Dante (1861) (fig. 164), *Don Quichotte* (1863), la *Bible* (1865), montrèrent par leur succès retentissant qu'aux yeux du public, ils avaient réussi. L'art de Lavoignat fut tué.

Héliodore Pisan, les artistes qui se groupèrent autour de lui, ceux

qui sont venus ensuite et ont continué à se recruter jusqu'à l'heure présente, ont considéré la planche de bois, comme les graveurs en manière noire considéraient la planche de cuivre grenée. Encré sans aucun travail, le bois livrerait au papier un placard noir. Avec l'échoppe, avec des aiguilles plus ou moins fines, le praticien couvre la planche d'un réseau de traits



Fig. 163. Lavoignat. — Vignette des *Contes Rémois*, d'après Meissonier.

qui, plus ou moins rapprochés, plus ou moins accentués, feront saillir du noir absolu, des gammes de tons et, peu à peu, dégageront la composition. Ces traits n'ont aucun rapport avec le dessin : l'œil ne les suivra pas sur l'épreuve, il ne les apercevra même pas. S'il s'amusait à les examiner, il y verrait un système aussi conventionnel, aussi artificiel que les tailles rangées des burinistes classiques : il remarquerait souvent des lignes blanches poussées d'un bout de la planche à l'autre et qui s'enflent ou se rétrécissent au passage des lumières et des ombres.

La gravure en bois classique ressemblait à un dessin à la plume ou au crayon, elle offrait un contraste violent de blanc et de noir : elle affectait un caractère de simplification. La gravure en teinte ressemble à un lavis, elle offre une tonalité souple et souvent grise, les blancs purs en sont presque absents ; elle se prête à toutes les nuances. Différence plus

grave : le bois ancien avait un accent intense d'originalité ; la formule nouvelle est impersonnelle.

Il est impossible de songer à énumérer les publications où a été employé le bois d'interprétation. Il a présidé aux destinées de l'*Illustration*, dont le premier numéro parut en 1843, puis du *Monde Illustré* (1857). Il a servi aux livres destinés à la jeunesse, aux volumes de la Bibliothèque Rose, aux romans de Jules Verne, aux ouvrages scolaires, comme aux ouvrages d'étude ou de grand luxe. Avec Gustave Doré, Castelli, Bayard, Bertall (1820-1882), Riou (1833-1900), cinquante autres ont fourni des dessins. A. de Neuville (1835-1885) a illustré avec une verve fougueuse l'*Histoire de France racontée à mes petits-enfants* (1872-74). Héliodore Pisan, M. Baude (né en 1853), Clément Bellenger (1851-1898), M. Bœtzel (né en 1830), Léveillé (1840-1900), François Pannemaker (1822-1900), M. Stéphane Pannemaker (né en 1847), Sotain (1816-1874) ont compté ou comptent parmi les meilleurs praticiens du bois d'interprétation. On ne saurait leur reprocher qu'une virtuosité exagérée, dont l'excès, nous le verrons, devait provoquer une réaction.

IV. — Dans le temps même où paraissaient les premières vignettes romantiques sur bois, Célestin Nanteuil avait essayé d'appliquer l'eau-forte à l'illustration. On sait quelle richesse, quelle exubérance d'imagination il déploya dans des frontispices divisés, par une architecture gothique fantaisiste, en compartiments multiples où, parmi des anges et des démons, se déroulaient des scènes compliquées et minuscules. Malheureusement les frontispices de *Marie Tudor*, des *Jeunes France*, la vignette de *Samuel* de Paul de Musset qui parurent en 1833 et ce grand placard d'une verve épique, *La jolie fille de Garde* (1836), ne créèrent pas un mouvement ; le public n'acheta pas quatre admirables eaux-fortes qui préludaient à une illustration des œuvres de Victor Hugo, illustration qui ne put être continuée (fig. 165).

L'eau-forte ne fut admise dans le livre qu'à la condition d'imiter l'acier anglais. Sous cette forme Johannot put illustrer Fenimore Cooper (1829-1832) ; Daubigny grava les planches hors texte du *Jardin des Plantes* (1842-43) publié par Curmer et travailla aux *Chants et chansons populaires de la France* (1843).

L'eau-forte véritable attendit longtemps son tour. Elle n'entra en scène que vers 1874, au moment où le bois commençait à se discréditer aux yeux des bibliophiles. Les éditeurs Jouaust et Lemerre l'adoptèrent

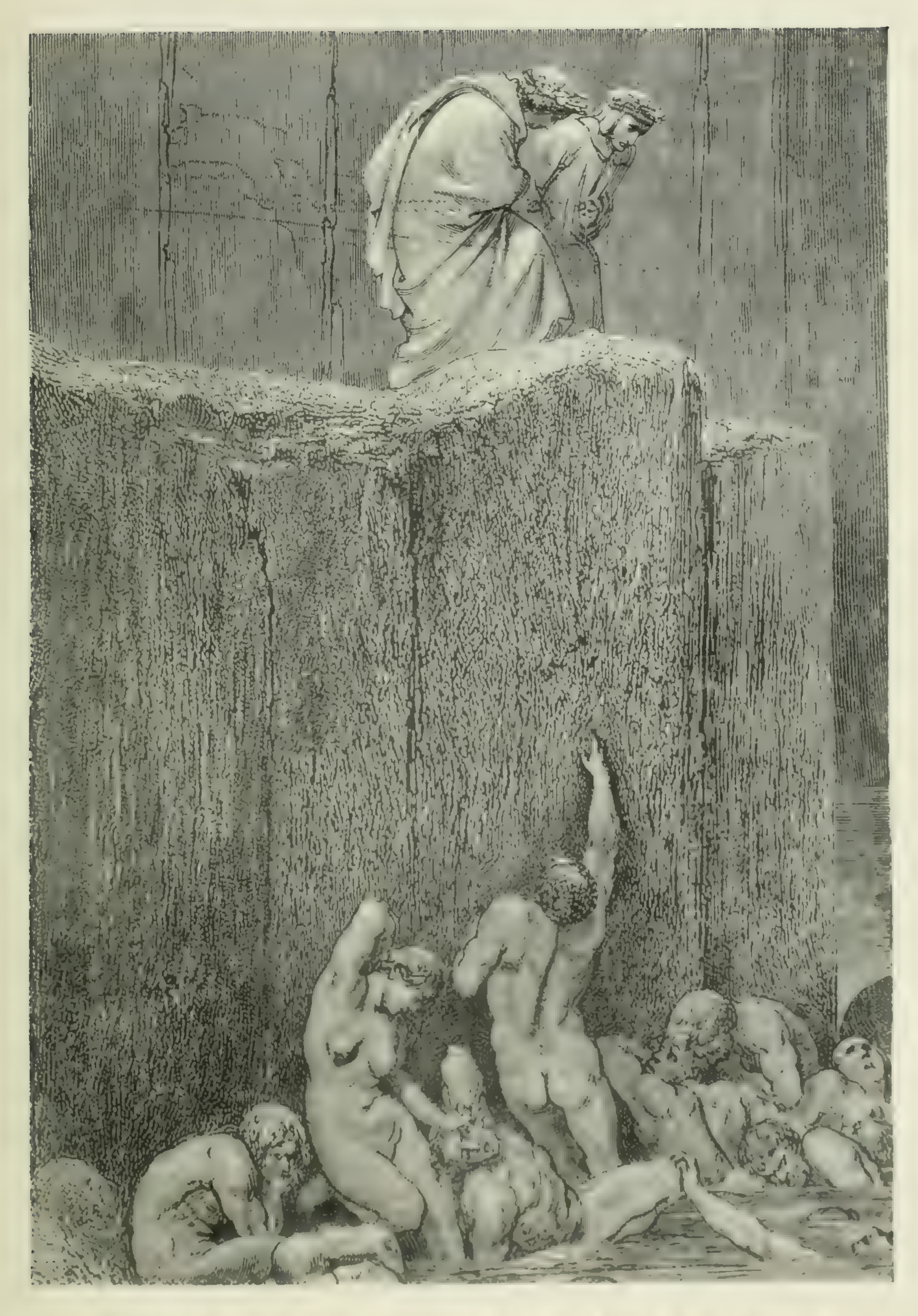


Fig. 161. — H. Pisan. Une des illustrations de l'Enfer, d'après G. Doré (fragment).
Reproduction autorisée par la maison Hachette.

pour leurs publications. Buhot illustra, chez Lemerre, trois œuvres de Barbey d'Aurévilly, *Une vieille maîtresse* (1874), *l'Ensorcelée* (1878), *le Chevalier Destouches* (1879) (fig. 158). Ed. Hédouin, de 1874 à 1888, produisit des vignettes élégantes et sans vigueur. Presque tous les aquafortistes de traduction collaborèrent à quelque ouvrage. L'effort le plus considérable suscité par ce mouvement fut marqué par la publication successive des *Evangiles* (1873), du *Livre de Joseph* (1878), de l'*Histoire de Tobie* (1880), du *Livre d'Esther* (1882), du *Cantique des Cantiques* (1886) ornés de grandes planches gravées d'après les dessins de Bida (1823-1895) par les aquafortistes les plus habiles (Bracquemond, Boilvin, Courtry, Flameng, A. Gilbert, etc.) groupés sous la direction d'Ed. Hédouin.

L'hégémonie de l'eau-forte fut brillante et courte. Les éditeurs ne trouvèrent pas auprès du public le concours qu'ils avaient espéré. D'excellentes publications, lancées avec un tirage trop fort, sont aujourd'hui commercialement dépréciées et se vendent au rabais.

V. — La période la plus immédiatement contemporaine présente une extrême complexité.

On continue à illustrer par le bois d'interprétation ; mais dès la fin du second Empire une réaction a commencé vers la simplicité. Un dessinateur délicat et habile, Edmond Morin († 1882), s'écarta le premier des exemples de Gustave Doré et fournit aux praticiens des dessins susceptibles d'une traduction plus directe. Après lui Daniel Vierge (1851-1904) qui avait pratiqué le bois lui même, sut trouver, pour exprimer une pensée puissante, nerveuse, étincelante, des formules dont les praticiens gardaient aisément la saveur : l'*Histoire de France* et l'*Histoire de la Révolution* de Michelet (1876-78), *Don Pablo de Ségovie* (1882) marquèrent l'orientation nouvelle.

Au terme de l'évolution, M. A. Lepère a restauré la taille en facsimile, nous avons déjà dit avec quelle autorité. L'apparition des *Paysages parisiens, heures et saisons* de Goudeau, de *Paris au hasard* de Georges Montorgueil a eu la valeur d'un manifeste. M. Bracquemond, dans une brochure retentissante[1], en a souligné la portée : en rendant justice à l'art de M. Lepère, en évoquant le souvenir de Lavoignat, il a prétendu condamner absolument le bois d'interprétation. La publication en 1896-97 des douze numéros de l'*Image* corrige ce que cette thèse a

[1] *Etude sur la gravure sur bois et la lithographie*, in-8°, Paris, 1897.



Fig. [illegible] — C[illegible] Nanteuil [illegible]

d'intransigeant. En affirmant avec M. Bracquemond la prééminence du bois dans l'illustration, les praticiens qui ont collaboré à l'*Image*, Tony Beltrand, Clément Bellanger, MM. Dauvergne, Florian, Ruffe, etc., et M. Lepère lui même, n'ont affiché aucune formule exclusive. C'est dans ce même et large esprit que sont conçues les illustrations des livres édités chez Pelletan.

Le bois détrône l'eau-forte, mais ne la supprime pas. La lithographie renouvelée affirme, à son tour, des droits, et Fantin-Latour marque une date en illustrant successivement les livres d'A. Jullien sur *Richard Wagner* (1886), sur *Hector Berlioz* (1888) et les Poésies d'*André Chénier*.

La couleur impose sa séduction. M. Alexandre Lunois décore de lithographies en couleurs *Carmen* en 1901. M. Maurice Denis commente de camaïeux délicats la *Vita nuova* (1907). *Zadig* a été illustré par Félicien Rops à l'eau-forte en couleurs à plusieurs planches ; les aquarelles de M. Carlos Schwabe pour *Les fleurs du mal* ont été reproduites par le même système. Autre fait plus important. Les procédés mécaniques n'ont pas seulement donné à l'illustration du livre usuel, manuel de classes, livre scientifique, ouvrage de vulgarisation, une extension inouïe, ils n'ont pas seulement rendu possible l'illustration du journal quotidien ; leur valeur esthétique s'est imposée. Les revues d'art, la *Gazette des Beaux Arts*, la *Revue de l'Art ancien et moderne* (fondée en 1898) réclament leur concours. L'*Art et les artistes* (fondé en 1905), les *Arts* (fondés en 1902), les revues d'art décoratif en font un usage exclusif ou presque exclusif. Les journaux humoristiques, illustrés en noir ou en couleurs, le *Courrier français*, le *Rire*, etc., ne connaissent pas d'autre auxiliaire. Des éditeurs emploient la machine pour des publications de grand luxe. C'est par des procédés mécaniques que sont imprimées les aquarelles lavées pour la *Bible* par James Tissot et les compositions de M. Grasset pour *Les Quatre fils Aymon* (1883). Les bibliophiles ne redoutent plus l'intrusion de la machine, persuadés qu'elle peut être un instrument docile, sous la direction d'un artiste.

Enfin le goût des beaux livres, auquel se mêle parfois une arrière-pensée de spéculation, s'est singulièrement développé. Une série de Sociétés se sont instituées : *Sociétés de propagation des livres d'art*, du *Livre moderne*, du *Livre contemporain*, *Bibliophiles français*, *Cent bibliophiles*, *Amis des livres* à Paris, *Société normande du livre illustré*, *Société des amis des livres de Lyon*, etc. Toutes se proposent pour objet l'impression d'ouvrages édités sans préoccupation commerciale, avec la seule recherche

de la perfection typographique. Les ouvrages publiés par ces Sociétés, tirés à un nombre très restreint d'exemplaires, dont le plus souvent aucun n'est mis dans le commerce, ne peuvent avoir d'influence directe sur le goût public, mais ils contribuent indirectement à l'orienter. L'émulation des bibliophiles provoque d'autre part des efforts d'ingéniosité qui menaceraient de ruine rapide un commerçant. On veut que chaque ouvrage nouveau ait un aspect inédit. De là des tentatives imprévues : ainsi la *Loïe Fuller* de M. Roger Marx enrichie de gypsographies dans le texte par M. Pierre Roche[1] (1904). De toutes ces expériences sortira, nous l'espérons du moins, une formule susceptible de relever l'illustration courante. Déjà des tentatives heureuses ont été faites en ce sens.

Nulle époque, sans doute, n'a publié autant de livres illustrés que la nôtre ; aucune n'en a publié de pires, aucune n'en a vu apparaître de plus variés ni de plus beaux.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages généraux indiqués dans la Bibliographie générale.

I. Béraldi. *Propos de bibliophile*, in-16, Lille, 1907.

Vachon. *Les arts et les industries du papier en France*, in-4°, Paris, 1894.

M. Vicaire. *Manuel de l'amateur de livres du XIXe siècle*, in-8°, Paris, 1894 sqq.

Burty. *Jean Foucquet. Le livre d'heures de maistre Étienne Chevalier*. Gazette des Beaux-Arts, 1866.

II. — Brivois. *Bibliographie des livres à gravures sur bois du XIXe siècle*, in-8°, Paris, 1883.

Raymond Bouyer. *La gravure sur bois*. L'Image, 1897.

Thompson. *Life of Bewick*, in-4°, Londres, 1882.

Dobson. *Bewick and his pupils*, in-4°, Londres, 1884.

Adeline. *Brevière*, in-4°, Rouen, 1877.

Champfleury. *Les vignettes romantiques* (1825-1840), in-4°, Paris, 1883.

Burty. *Les eaux-fortes et les bois de M. Meissonier* (cat.). Gazette des Beaux-Arts, 1862.

Duplessis. *Les graveurs sur bois contemporains*, in-8°, Paris, 1857.

III. — Miss Roosevelt. *Gustave Doré*, in-8°, Paris, 1887.

Burty. *La Sainte Bible éditée par la maison Mame*. Gazette des Beaux-Arts, 1866.

IV. — Bracquemond. *Études sur la gravure sur bois et la lithographie*, in-8°, Paris, 1897.

A. Bouvenne. *Edmond Morin*, in-8°, Paris, 1903.

Roger Marx. *Daniel Vierge*. L'Image, 1897.

G. Migeon. *Daniel Vierge*. Gazette des Beaux-Arts, 1898.

J. de Marthold. *Daniel Vierge*, in-4°, Paris, 1906.

[1] Deux gypsographies avaient déjà orné le *Cantique des Créatures* de Dulac.

CHAPITRE V

LA PHOTOGRAPHIE, LES PROCÉDÉS MÉCANIQUES ET LA GRAVURE

I. Besoins nouveaux. — II. La science appliquée à la gravure. — III. Les procédés mécaniques. Caractères essentiels. Héliogravure. — IV. Craintes vaines. Définition des domaines. — V. Valeur d'art des procédés mécaniques.

I. — L'invention de la gravure, nous l'avons vu au début de ce livre, procéda surtout d'un besoin social. Sous l'influence de la Renaissance, les hommes s'éveillèrent plus nombreux à la vie intellectuelle et morale : ils désirèrent des images : les procédés techniques surgirent alors.

Un phénomène analogue s'est produit depuis la fin du XVIIIe siècle. La Révolution et le mouvement immense qu'elle a provoqué à travers le monde ont appelé et appellent progressivement tous nos contemporains à l'humanité véritable. Le nombre de ceux qui réclament des images s'est ainsi indéfiniment accru. D'autre part, la fièvre de notre existence actuelle nous amène à exiger des représentations figurées des objets, des événements et des hommes auxquels s'attache la curiosité du moment. Pour l'estampe comme pour le livre, nous voulons de l'actualité. Enfin cette orientation scientifique qui nous dirige de plus en plus, non seulement dans la science proprement dite, mais dans l'histoire, dans les œuvres d'imagination même, nous conduit à réclamer des images d'une fidélité, d'une précision absolues et qui soient, avant tout, des documents. En résumé, pour le journal, pour le livre d'instruction et d'érudition, il nous faut des images en nombre infini, d'un prix très accessible, produites très rapidement et d'innombrables documents figurés.

Devant cette situation nouvelle, les graveurs, avec leurs procédés traditionnels, se sont trouvés débordés, ainsi que l'avaient été, par rapport à leurs contemporains, les miniaturistes du XIVe siècle, et, de même qu'à cette époque, des découvertes ingénieuses avaient permis de rétablir

l'équilibre, de même, près de nous, la science a ouvert une phase nouvelle dans la production et la diffusion de l'image.

II. — Cette activité a tout d'abord élargi le champ d'action de la gravure proprement dite : la lithographie, nous l'avons vu, a été inventée. Plus tard, l'usage des papiers de report en a rendu la pratique plus aisée ; on a parfois substitué le zinc à la pierre lithographique, sans que le travail de l'artiste ou l'aspect de l'image en fussent modifiés. Les clichés sur cuivre recouverts, par l'opération d'aciérage, d'une pellicule protectrice d'un métal résistant, qui n'altère pas les travaux les plus délicats [1], se prêtent à des tirages presque sans limites. Pour faciliter et rendre plus rapide la mise en place de son dessin sur le cuivre, plus d'un graveur de reproduction se sert d'une épreuve photographique [2]. Mais, malgré ces secours, la gravure reste insuffisante, et la science lui a ajouté comme succédanés les procédés mécaniques.

III. — La photographie produit une image et en multiplie les épreuves, sans le concours ni d'un dessinateur, ni d'un graveur. Vers le milieu du XIXe siècle, on voulut imprimer, par une méthode semblable, des dessins originaux. Dans le procédé Cuvelier, on recouvrait une feuille de verre d'une couche de noir d'imprimerie sur laquelle on tamisait du blanc de céruse. L'artiste dessinait avec une pointe sur cet enduit, que son travail enlevait et la plaque servait à donner des épreuves comme un cliché photographique ordinaire. Malgré l'exemple de Corot qui fit un très grand nombre de ces clichés sur verre, l'usage en a été très rapidement abandonné.

L'ingéniosité s'est surtout appliquée à obtenir, sans l'intermédiaire d'un graveur, des planches véritables, planches en relief susceptibles d'impressions typographiques, comme la gravure sur bois, planches en creux analogues aux eaux-fortes, ou aux burins.

Les essais remontent au début du XIXe siècle. En l'an XIII Duplat obtenait un prix d'encouragement pour des clichés en relief sur pierre. En 1840 Tissier parvint à des résultats intéressants. C'est surtout depuis

[1] L'aciérage a été [illegible] Beraldi, *Les graveurs du XIXe siècle*, IV, p. [illegible]

[2] Vers 1786 Chrétien [illegible]

la deuxième partie du XIXe siècle que les expériences se sont multipliées. Le nombre des procédés expérimentés, employés avec succès, abandonnés parce que relativement coûteux ou lents, repris avec des modifications successives, est extrêmement considérable, et s'augmente tous les jours. Cette multiplicité nous oblige à renvoyer le lecteur à des traités spéciaux. D'ailleurs, l'examen minutieux de ces techniques intéresse plus le praticien ou le chimiste que l'amateur.

Plusieurs procédés sont en partie secrets, tous comportent des tours de main que l'on ne saurait exposer et dont dépend, dans une large mesure, la réussite de l'entreprise. Il suffira, — pour comprendre ce que l'on en peut attendre, — de les ramener à leurs types essentiels.

Une première classe de procédés donne des clichés en relief. Un dessin ou une épreuve photographique étant reportés sur une plaque de métal, particulièrement de zinc, on transforme ce dessin en cliché par deux systèmes diamétralement opposés. Ou bien on *nourrit* l'encre du dessin avec des poussières ou des dépôts métalliques, de façon à lui donner un relief convenable, — ou bien, et c'est là la technique presque universellement adoptée aujourd'hui, on attaque la plaque de zinc par un acide et l'on escompte l'immunité relative conférée par l'encre aux parties de métal qu'elle recouvre. Par des manipulations très délicates et complexes, le cliché en relief se dégage.

L'emploi du zinc, l'invention d'une technique pratique appartiennent à Gillot, dont les brevets datent de 1850 et, qui depuis lors, a présidé à la plupart des perfectionnements. Le « gillotage » a fait la fortune de l'illustration mécanique et est resté le mode typique d'illustration du livre, de la revue, du journal à bon marché.

Tout d'abord on ne put reproduire que des dessins au trait : les lignes venaient très distinctement, mais les modelés, ombres légères ou noirs profonds, donnaient uniformément des placards noirs. Le champ d'application du procédé se trouvait ainsi très restreint. Pour rendre les ombres, on a ensuite imaginé de décomposer les taches de l'original en un pointillé qui retient plus ou moins l'encre. Pour obtenir ce pointillé, on photographie les originaux, en interposant une trame d'un réseau plus ou moins serré, dite *grille américaine*. Sur l'épreuve, le pointillé n'est pas visible sans le secours d'une loupe : mais l'image prend forcément un aspect flou. Les deux systèmes : *au trait* et *en fac-simile* sont employés concurremment, selon les besoins. Tous deux ont été utilisés dans ce livre. Les figures 1, 3, 17, etc., sont *au trait*, les figures 4, 11, 20, etc., *en fac-simile*.

Une seconde classe de procédés fournit des clichés en creux. Ces procédés dérivent plus ou moins directement de la photographie, et les noms sous lesquels ils sont connus : hélioglyptie, héliotypie, héliographie et héliogravure, rappellent cette intervention nécessaire du soleil. Il s'appuient tous sur un même phénomène scientifique : certaines substances impressionnées par la lumière solaire acquièrent des propriétés nouvelles : elles cessent, par exemple, d'être solubles dans l'eau. Nicéphore Niepce avait fait, dès 1815, cette observation pour le bitume de Judée. On l'a renouvelée plus tard pour la gélatine mélangée de chromate de potasse. Ceci connu, supposons qu'une plaque de cuivre recouverte de gélatine chromatée soit soumise à la lumière à travers un cliché photographique, comme une feuille de papier sensible ordinaire. Rentré dans le laboratoire, à la lumière rouge, si on lave la plaque à l'eau pure, la gélatine non impressionnée se dissoudra ; le dessin qui a été protégé contre la lumière disparaîtra donc seul. La plaque ressemblera, à ce moment, à la planche de cuivre vernie que l'aquafortiste a découverte avec sa pointe, et l'on obtiendra, en la faisant mordre par un acide, un résultat analogue à celui qu'obtient un aquafortiste. Tel est le principe, en somme fort simple, qui préside aux opérations, dans la pratique, très minutieuses et très complexes par lesquelles on obtient une héliogravure.

Une troisième classe de procédés est enfin formée par la phototypie. La phototypie, inventée par Poitevin, est l'impression directe, aux encres grasses, d'un cliché photographique. Une épreuve positive obtenue sur gélatine bichromatée est susceptible, par un traitement convenable, d'acquérir un relief léger suffisant pour accrocher l'encre et permettre un tirage analogue à celui d'une lithographie. Ce procédé, délicat et coûteux, d'un résultat hasardeux, donne, quand il réussit, des documents d'une fidélité extrême.

Il est le seul qui ne comporte pas de retouches. Tous les autres procédés ne demandent pas seulement à être conduits par des praticiens habiles : les clichés obtenus sont toujours imparfaits par quelque côté, ils ont besoin d'être mis au point. Le retoucheur intervient avec le burin, la pointe sèche, la roulette, etc., et son travail a une importance capitale.

Tous les procédés mécaniques peuvent servir à obtenir des images en couleurs : soit avec un seul cliché, par le coloriage à la poupée, ou par l'emploi d'un patron ou pochoir, soit par l'emploi de plusieurs planches. C'est Gillot qui, en 1878, a fait les premiers essais typochromiques, en

reproduisant des aquarelles de Grasset pour le *Petit Nab* publié par Baschet. En 1883, il est arrivé à une rare perfection d'exécution dans les *Quatre fils Aymon* illustrés également par Grasset.

L'étude des combinaisons des couleurs spectrales et la possibilité d'obtenir des épreuves successives d'un même objet par des plaques sensibles uniquement l'une au rouge, l'autre au jaune, la troisième au bleu, a conduit au procédé de la trichromie ou des trois couleurs. Trois clichés encrés avec des encres très fluides donnent par superposition une gamme extrêmement étendue.

On conçoit que les clichés en relief, les héliogravures et la phototypie participent des mérites spécifiques qui se sont toujours attachés à la gravure en relief, à la gravure en creux et à la lithographie, qu'ils aient chacun leurs mérites et leurs limites, partant des applications distinctes.

IV. — L'apparition de ces procédés, leur développement très rapide, leur succès ont provoqué des alarmes et des doléances qui renouvellent les plaintes des miniaturistes dépossédés au XVe siècle. On a dit et répété que la photographie tuerait tous les arts du dessin, que la gravure mécanique ferait disparaître la gravure. Si ces prophéties étaient véritables, le rôle de l'historien se réduirait à en constater la réalisation ; les doléances, les regrets ne sauraient prévaloir contre les faits. Mais, assez d'années se sont déjà écoulées depuis le jour où se sont produites ces manifestations redoutables, pour qu'il soit permis de les envisager avec sang-froid et pour qu'il soit possible d'affirmer que ce progrès, loin de menacer la cause de l'art, ne peut qu'être favorable à son extension.

Les procédés mécaniques s'exercent souvent dans des domaines où le graveur n'est pas supplanté, puisqu'il ne saurait y rivaliser avec eux. Sans procédés mécaniques, il faudrait renoncer absolument à illustrer les journaux quotidiens. Sans procédés mécaniques, aucun graveur ne saurait donner des documents archéologiques ou scientifiques d'une exactitude indiscutable. La machine seule a permis d'illustrer abondamment les livres pédagogiques ou de vulgarisation. Ce livre, consacré à la gravure, doit à la machine ses images nombreuses et fidèles.

Dans bien des cas, d'autre part, où le graveur s'est vu évincé par la machine, il est impossible de regretter son éviction. Il n'est pas nécessaire qu'un artiste consacre son effort à préparer une carte postale illustrée, la reproduction d'un tableau médiocre, l'illustration d'un fait divers. En se substituant au graveur en ce point, la machine répond à la grande

loi sociale de progrès, la loi du moindre effort : elle ne fait pas tort à l'art véritable.

Par contre, si développé soit-il, le machinisme n'enlève rien à l'estampe originale. Il y a là un domaine intangible, suffisant pour nous consoler, si tout le reste devait disparaître. Mais le reste ne disparaît pas. Il se rencontre encore des amateurs intelligents, des marchands avisés, pour demander un billet de faire part, un menu, une carte d'adresse ou une réclame à MM. Bracquemond, Chéret et Willette. Une photogravure ou un gillotage suffisent pour représenter la façade de la maison dans laquelle s'est accompli un crime mystérieux, mais il existera toujours des connaisseurs pour préférer à une épreuve photographique l'interprétation intelligente et personnelle par un grand artiste d'un tableau célèbre. Que de nouveaux graveurs donnent des pendants à la *Vierge* de Botticelli par Gaillard ou à l'*Erasme* d'Holbein par M. Bracquemond, ils rencontreront certainement un public sympathique.

Au reste, l'examen des épreuves mécaniques, loin de détourner les esprits des productions d'art, prépare à comprendre ces dernières. Les amateurs sont peu nombreux dont le goût s'est formé par la pratique des chefs-d'œuvre et des épreuves de choix : combien ont appris à aimer l'art par de méchantes images et ne sont parvenus à comprendre la saveur d'une estampe originale qu'après une longue préparation par les images mécaniques! La diffusion des images à bon marché élève peu à peu le goût public ; on ne se contente plus aujourd'hui, dans les villages, des bariolages qui satisfaisaient autrefois la ville. Les esprits, on peut en être assuré, deviendront de plus en plus difficiles et, lorsque le nombre des amateurs sensibles aux finesses les plus ténues se sera multiplié, il faut espérer et croire que l'on sera parvenu par des perfectionnements techniques nouveaux à multiplier aussi les épreuves d'art.

V. — Il importe d'ailleurs de le remarquer : la distinction absolue que l'on établit entre la machine et l'art est arbitraire et injustifiable. Déjà la photographie est réhabilitée. Ainsi que l'avaient aperçu dès les premiers jours Eugène Delacroix et Philippe Burty, elle est un art incontestablement. Confiez la reproduction du même tableau à trois de nos praticiens contemporains, à MM. Braun, Crevaux ou Druet, par exemple, ils en donneront trois versions différentes. C'est que le choix des objectifs, des dimensions, des encres, des papiers sont affaire de discernement c'est-à-dire d'art.

Il en est de même pour la gravure mécanique. On n'a pas vu encore, jusqu'à présent, de machine qui marchât seule, sans le concours actif d'un ouvrier. Si ce miracle se produisait, il faudrait encore que le praticien déterminât la machine et le procédé convenables pour l'image à produire, qu'il réglât les dimensions de cette image, qu'il choisît la couleur de l'encre, le grain et la nuance du papier. En réalité, tous les procédés mécaniques actuels demandent à être maniés par des artistes. La valeur des images qu'ils donnent dépend presque autant des qualités de l'opérateur que des procédés mêmes. Il est, de plus, exceptionnel, qu'un cliché puisse être employé sans retouches, et ces retouches, qui transforment parfois une maculature informe en une image délicate, sont œuvres d'art évident. En réalité, l'auteur d'une héliogravure est un artiste qui emprunte le concours de procédés très compliqués, au lieu d'user du burin, de la pointe ou de l'échoppe.

Le temps n'est pas loin où l'on s'étonnera de nos dédains. On comprendra mal que, sensibles à l'art des Porret, des Lavoignat, nous ayons méconnu d'autres praticiens ingénieux, et l'on recherchera les incunables de la gravure mécanique, comme nous collectionnons aujourd'hui les incunables du burin et les xylographies.

L'histoire de la gravure comportera alors des subdivisions nouvelles : sans empiéter sur l'avenir, il nous a paru nécessaire de l'annoncer.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages indiqués dans la Bibliographie générale.

Ph. Burty. *La gravure et la lithographie en 1867* Gazette des Beaux-Arts, 1867.

Robert de la Sizeranne *La photographie est-elle un art ?* Revue des Deux Mondes, 1897.

Van Bastelaer. *La réalité de la gravure et de la photographie*, in-8°, Bruxelles, 1901.

Jules Pinsard *L'illustration du livre moderne et la photographie*, in-8°, Paris, 1904.

L'art et la photographie Studio, 1905

P. Buschmann. *Le rôle de la gravure en taille douce, depuis les derniers perfectionnements de la phototypie*, in-8°, Bruxelles, 1894 95

R. de la Sizeranne *Les Salons de 1908 et la Renaissance de l'Estampe* Revue des Deux Mondes, 1908.

Andrew Pringle *The naissance of art in photography*. Studio, 1893.

Fr. Courboin *Le physionotrace de Quénedey*. Bull. de la Société de l'Histoire de l'art français, 1908.

Henri Vivarez. *Le Physionotrace.* Lille, 1906.

Germain Hédiard. *Les clichés sur verre.* Gazette des Beaux-Arts, 1903.

CHAPITRE VI

COUP D'ŒIL HORS DE FRANCE

I. Vues générales. — II. L'Angleterre et les États-Unis. *a*) La manière noire. *b*) L'illustration. Les humoristes. *c*) L'eau-forte originale. Whistler. M. Seymour Haden. *d*) La lithographie. — III. La Suisse. — IV. La Belgique. Rops. — V. La Hollande. *a*) Le burin original. M. Pieter Dupont. *b*) L'eau-forte originale. — VI. L'Allemagne. *a*) La gravure d'interprétation. *b*) L'eau-forte. La lithographie originale. *c*) L'illustration. L'Autriche. — VII. Les pays Scandinaves. *a*) La Suède. M. Zorn. *b*) La Norvège. *c*) Le Danemark. — VIII. La Russie. La Finlande. La Pologne. L'Arménie. — IX. Les pays latins. *a*) L'Espagne. *b*) L'Italie.

I. — Un examen rapide de l'évolution de la gravure hors de France au XIXe siècle confirme les réflexions optimistes que nous venons de formuler. Aucun des pays chez lesquels la gravure avait été florissante aux siècles précédents n'en a abandonné la tradition. Quelques uns, chez lesquels une déchéance avait succédé à une période de gloire, ont retrouvé un peu de leur splendeur périmée. Des pays neufs ont été conquis par les arts graphiques ; le mouvement s'est étendu hors d'Europe, et les États-Unis ont pris, presque dès le début, une place importante. Enfin, bien que les évolutions comportent nécessairement des crises et des retours, si l'on compare, dans chacun des pays, l'état de la gravure au début du XIXe siècle et à l'heure présente, on constate un progrès extrêmement sensible et presque universel. Ainsi, près de la France, de l'Angleterre, dont la vitalité n'a pas subi d'éclipse, la Belgique, la Hollande, l'Allemagne ont retrouvé leur ancienne vigueur. Les pays scandinaves, la Russie, les États-Unis fournissent leur contribution, et nul doute que l'art ne soit appelé à conquérir des provinces nouvelles.

Si un préjugé favorable ne nous trompe, nul pays, dans la période contemporaine, n'a présenté un ensemble de talents, une variété de production comparables à la France. L'Angleterre est la nation qui apparaît ensuite la plus florissante et, s'il ne devenait vain ensuite de tenter un

classement, c'est l'Allemagne à qui l'on assignerait la troisième place.

Pour la gravure, comme pour toutes les autres manifestations artistiques, il s'opère entre les États, à mesure que les relations sont plus fréquentes et plus faciles, des échanges incessants d'hommes, d'idées, de tendances.

Un Italien, Calamatta, après avoir vécu en France, fait école en Belgique ; des Allemands suscitent en Suède une pléiade d'aquafortistes. L'illustration française du livre est, à maintes reprises, influencée par les Anglais. Surtout, comme par le passé, de toutes parts, on converge vers la France. Les uns viennent s'établir dans notre pays : élèves de nos artistes, assidus de nos salons, ils travaillent pour nos revues et nos éditeurs, se pénètrent intimement de notre esprit : leurs noms seuls ou la mention inscrite sur un catalogue indiquent leur origine exotique. On apprend ainsi que MM. Steinlen et Florian sont suisses : que M. Lenain est belge : M. R. de Los Rios, espagnol ; Jazinski, polonais : M. Edgard Chahine, arménien. D'autres viennent en France demander seulement la consécration de leur réputation ou de leur gloire, jaloux de nous soumettre leurs meilleurs œuvres. D'autres, enfin, viennent, dans leur jeunesse, s'imprégner de notre atmosphère artistique ; ils ne s'absorbent pas en nous, mais, avec notre concours, ils dégagent leur personnalité. Retournés dans leur pays, ils fondent parfois ou maintiennent des écoles nationales. Whistler a vécu plusieurs années en France, et c'est ici également que se sont formés M. Kœpping ou M. Zorn.

Les mouvements nationaux ont, parmi des accidents locaux et des différences individuelles, plié également leur évolution sous quelques lois générales.

Partout, la gravure au burin a rétrogradé et a dû, pour ne point disparaître, assouplir et humaniser ses méthodes. — La lithographie a presque partout excité à son apparition une vive curiosité et, par là, elle a souvent contribué à la renaissance ou à l'éclosion de la gravure. — Elle a subi ensuite une crise ou une éclipse, et renaît actuellement de toutes parts. — L'illustration du livre s'est développée, entraînant la réapparition de la gravure sur bois, pour réclamer ensuite l'aide des procédés mécaniques. — L'eau-forte est devenue le véritable mode de la gravure d'interprétation. — D'une façon toute récente, se produisent des tentatives d'estampes en couleur : estampes de portefeuille, images d'illustration, affiches illustrées. — Enfin le trait essentiel de l'évolution de la gravure à travers le monde dans ces vingt-cinq dernières années est le nombre

prodigieux de talents originaux qui cherchent à s'exprimer par l'eau-forte. En 1855, à l'Exposition universelle, la gravure de reproduction était presque uniquement représentée : aujourd'hui le nombre des graveurs interprètes s'est assurément multiplié, mais le fait dominant est l'ascension rapide de la gravure originale.

II. — En Angleterre, la manière noire conserva au début du XIXe siècle la faveur que lui avaient value les traducteurs de Reynolds. Après la mort de ce maître, les graveurs se consacrèrent surtout à Lawrence. La conception pittoresque devint plus étroite ; à des noirs plus profonds s'opposèrent sans ménagement des lumières exacerbées ; l'image perdit en flou, en chaleur, elle gagna un éclat plus vif et affecta une sorte de propreté sèche. Quelques-uns des praticiens que nous avons cités précédemment continuèrent à produire, d'autres se joignirent à eux. Les plus réputés furent S. W. Reynolds, les Ward, Hodges, C. Turner (1774-1857) qui grava les portraits de *Georges IV* (1824), de *Robert Peel* (1828), et S. Cousins (1801-1887) qui représenta, d'après Lawrence, *Master Lambton* (1827). La vogue de la manière noire subsista jusque vers 1840 : elle perdit alors la prééminence dans le goût national, sans toutefois disparaître complètement, et, de nos jours encore, M. Franck Short en perpétue les recettes, qui ne se sont pas renouvelées.

Près de la manière noire, le burin joua, dans la première partie du siècle, quelque rôle en Angleterre, manié surtout par Robinson et par T. Doo ; et Lewis grava avec agrément les dessins de Lawrence en manière de crayon.

L'illustration du livre a été et est encore aujourd'hui le côté le plus éminent de la gravure britannique.

Au début du dernier siècle, la vogue appartenait à la gravure sur acier. Le *Gil Blas* (1809) et le *Don Quichotte* (1818) dessinés par Smirke et gravés par Raimbach (1776-1843) sont les meilleurs témoignages de ces méthodes, qui furent utilisées pour d'innombrables *keepsakes*, *Forget me not* et autres albums. Bewick, nous l'avons dit, rénova l'illustration sur bois. Il forma de nombreux disciples, tels Thompson qui vint en France, W. J. Linton († 1898), ou W. H. Hooper. La création du *Penny Magazine* (1832) précéda d'un an celle de notre *Magasin Pittoresque*. Pourtant, pendant quelques années, la gravure sur bois fut moins brillante en Angleterre qu'en France, faute d'artistes pour collaborer avec les praticiens.

La grande impulsion artistique fut donnée par les préraphaëlites. Dante Gabriel Rossetti dessina lui-même quelques bois pour les poèmes de Tennyson (1857) pour les *Vieux poètes italiens* (1861). Surtout, l'esprit préraphaëlite ramena l'attention vers les âges où l'illustration du bois avait fleuri, simplifia les traits du dessin, tout en raffinant la pensée, et fut éminemment favorable à l'illustration du livre. Ruskin, qui parfois illustra lui-même ses ouvrages, a eu une large influence.

L'apogée de ce mouvement est l'œuvre réfléchie de Walter Crane. Artiste et théoricien, W. Crane a imprimé à la vignette un caractère essentiellement décoratif. La *Princesse Florimonde* (1880), les *Histoires de Grimm* (1882), les *Trois Sirènes* (1886) ont imposé aux Anglais sa doctrine. Il a rencontré un auxiliaire précieux en William Morris († 1896), qui, à partir de 1891, s'est intéressé à la typographie, à la présentation du livre. Les deux maîtres ont affirmé leurs pensées concordantes par la publication de *The Glittering Plain* (1894). William Morris a ensuite édité avec Burne Jones un *Chaucer* monumental.

La conception décorative domine aujourd'hui le livre anglais. Les élèves de Morris ou, comme on les désigne parfois, l'école de Birmingham, sont soutenus par les éditeurs et par le public. Les meilleures de leurs productions sont souvent réimprimées hors d'Angleterre, et la France, où les livres pour enfants de Kate Greenaway († 1901), de Caldecott, de Cecil Aldin, ont une vogue méritée, n'ignore pas le nom d'Aubrey Beardsley (1874-1898). Tout récemment deux livres décorés par Arthur Rakham : *Rip Van Vinckle* (1905) et *Peter Pan* (1907), ont été réédités à Paris avec texte français.

Les illustrateurs anglais n'associent pas leur fortune à la persistance des procédés anciens ; ils considèrent comme une victoire artistique incontestable la perfection des procédés mécaniques, perfection qui a rendu possible la multitude des *magazines* illustrés qui pullulent en Angleterre. L'influence du livre anglais est énorme, elle se manifeste en Belgique, en Allemagne, et naturellement surtout aux États-Unis. Les États-Unis, où les *magazines* sont plus nombreux encore qu'en Angleterre, ont produit d'exellents dessinateurs. Le plus réputé dans la formule actuelle est W. H. Bradley.

L'illustration humoristique est non moins intéressante. Les humoristes anglais ont peu pratiqué la lithographie. Suivant la tradition de Rowlandson et de Gillray, c'est à l'eau-forte que Cruikshank (1794-1882) a gravé les croquis spirituels, notations instantanées, de la *Vie à Paris*.

Le *Punch*, fondé en 1842, a utilisé surtout la gravure sur bois. C'est le bois qui a fait connaître les dessins sommaires et caractéristiques de John Leech, de Du Maurier (1834-1896), de J. Tenniel, et surtout de Charles Keene, en qui les Anglais se plaisent à reconnaître le meilleur des héritiers d'Hogarth.

L'Angleterre a eu, d'autre part, après la France, ou mieux, conjointement avec la France, la part la plus essentielle à l'épanouissement de l'eau-forte originale. Quelques artistes, Andrew Geddes ou David Wilkie vers 1820, s'étaient essayés, dans la première partie du siècle, à l'eau-forte et à la pointe sèche : c'est cependant en France que les novateurs vinrent chercher une impulsion. Ici, il devient impossible de séparer l'Angleterre des États-Unis : c'est un Américain, Whistler, qui fut l'initiateur ; c'est un Anglais, son beau-frère, M. Seymour Haden, qui l'a le premier secondé et, depuis lors, artistes américains et anglais n'ont cessé de travailler dans une communauté remarquable d'efforts.

Whistler (1834-1902) vivait en France et il avait pu admirer le grand mouvement de l'eau-forte française en 1850, saluer à leur apparition les estampes de Méryon, de M. Bracquemond, de Bonvin, de Daubigny, de Charles Jacque, lorsqu'en 1858 il publia, à Paris, chez Delâtre, le cahier de ses douze premières eaux-fortes. À côté de la *Soupe à trois sous*, on y voyait d'autres compositions inspirées par Montrouge ou par Montmartre. Presqu'immédiatement, Whistler retournait à Londres et, en 1859, il publiait cette série de la *Tamise* qui fait époque dans l'art contemporain. Les Anglais apprirent par les estampes de Whistler à connaître des beautés dont jamais ils ne s'étaient souciés. En flânant sur les bords de la Tamise, Whistler avait simplement noté les aspects quotidiens et les coins familiers, mettant en ces transcriptions une acuité de regard extrême et la fraîcheur, la sincérité d'émotion qu'apportèrent dans l'art ses compagnons d'armes, les impressionnistes français.

L'intérêt de la facture est plus grand encore : la pointe courait avec une décision, une hardiesse, une rapidité parfois sèche, une audace de méthode que n'avaient pas encore atteinte les Français et dont seul Rembrandt donnait l'exemple.

Très vivants, très contemporains, ces paysages dont des maisons, des usines, des bâtiments, des mâtures fournissent les lignes, mériteraient d'être tous évoqués. *Eagle Warf*, *Milbank*, *Westminster*, *Limehouse*, *Warehouse*, *Blacklion Warf*, *Rotherhill* nous ont donné des joies plus vives ; d'autres préférences iront aux pages voisines. En 1879, un séjour

à Venise renouvela l'inspiration de Whistler et provoqua une série de nouveaux chefs-d'œuvre.

Le premier disciple, ou plutôt le premier émule de Whistler fut son beau-frère, M. Seymour Haden. M. Seymour Haden (né en 1818) était et est resté chirurgien, l'un des plus illustres de son pays. Sa vie d'artiste n'a été pour lui « qu'un fort petit épisode, un jour de fête pour ainsi dire, dans une carrière longue et laborieuse ». Cet amateur a, du moins, apporté dans la gravure non seulement un très haut talent, mais des conceptions esthétiques très précises et très réfléchies. « Je n'accorde, disait-il, qu'une place secondaire à la supériorité technique .. il faut nous servir de la pointe en peintre, non en graveur ; en poète, non en artisan... la pointe devient un interprète vivant et le simple trait une expression intelligente. » Ces doctrines ont présidé à des œuvres qui provoquaient, dès 1859, l'admiration de Burty charmé comme par « l'audition d'une belle mélodie populaire. »

M. Seymour Haden a subi l'influence de Whistler, mais il est aussi un disciple de Rembrandt qu'il a, nous le savons, étudié avec une perspicacité et une hardiesse fécondes[1]. Aussi rapide que Whistler, attiré comme lui par les bords de la Tamise et par la campagne anglaise, il a parfois cherché des effets plus chauds. Son observation est peut-être moins raffinée, moins subtile, elle est plus limpide et plus paisible (fig. 166).

En 1861, Edwin Edwards (1823-1879) compléta le groupe des chefs de l'eau-forte anglaise. Depuis lors l'eau-forte a pris un développement énorme en Angleterre et aux États-Unis. L'influence de Whistler, de Seymour Haden, s'est combinée avec l'enseignement de M. Legros, établi à Londres, avec l'examen de l'œuvre de Méryon et la connaissance des classiques néerlandais de l'eau-forte.

Ainsi est apparue une pléiade d'artistes qui, avec des nuances personnelles, les uns plus âpres, presque archaïques, les autres plus sensibles au pittoresque, portent tous l'empreinte commune. Tous ils sont très habiles, tous paraissent sincères ; leur thème favori, qu'ils doivent particulièrement à Méryon est le paysage de ville. MM. Affleck, Cameron, Fitton, Heseltine, C. Holroyd, Strang, Synge, Wyllie, analysent, avec une sûreté extraordinaire, les cités d'Espagne ou d'Italie, Paris même ou Londres. Leurs rivaux américains l'emportent presque sur eux : ce sont M. Chandler, M. Roth, M. Mac Laughlan dont les estampes ont une tenue

[1] Voir livre I, chap. III, p. 149.

grave, une précision exceptionnelle, M. Ch. Platt (né en 1860) dont le sen-



Fig. 166. — M. Seymour Haden. Les Jardins de Kensington (18[illegible]). [illegible]

timent est plus libre et plus large, M. Joseph Pennell qui par ailleurs est un historien très distingué de son art et qu'ont particulièrement frappé

Tolède, le Puy, les villes qui, perchées sur des rochers, mêlent à la réalité une grandeur quasi-fantastique.

Cette école si brillante n'a cependant pas tout absorbé. Tandis que Axel Haig, venu de Suède, trace avec une méthode prudente des vues architecturales régulières, d'autres renoncent à l'effet cherché par le trait, pour viser à l'ampleur ou à la puissance. Ainsi M. Alfred East qui s'enveloppe dans des brumes, tel surtout M. Franck Brangwyn, le plus audacieux, le plus intense des graveurs contemporains, attaquant des planches d'une dimension inusitée avec une hardiesse que justifie le succès et trouvant, dans les spectacles qu'offrent la vie et l'industrie modernes, à satisfaire un sens très particulier du grandiose et du mystérieux. Les *Vieilles maisons à Gand*, la *Destruction du « Calédonien »*, la *Sortie d'un chantier* deviennent des poèmes épiques, dont l'exubérance de pensée s'exprime, d'ailleurs, avec une relative simplicité technique.

L'eau-forte anglaise s'est, d'autre part, enrichie d'étrangers établis à Londres et devenus par leur art des Anglais véritables. Non point M. Legros, chez lequel le génie français s'est associé, sans y disparaître, avec des éléments britanniques, mais James Tissot (1836-1902) établi depuis 1875 à Londres et dont tout l'œuvre gravé a été fait en Angleterre à la gloire du paysage et de la société anglaises, avec des nuances de sensibilité, d'effets et de charme qui ne nous permettent pas de le revendiquer. Semblable assimilation s'est produite pour M. Herkomer, né en Allemagne, auteur de pièces habiles destinées un peu trop visiblement au public.

A l'eau-forte originale, Whistler, tout le premier, a ajouté la lithographie [1]. Dessinées d'un trait léger et pâle, indiquant à peine les formes, comme avec la crainte d'en dire toujours trop, les lithographies de Whistler jouissent du même crédit que ses eaux-fortes et sa peinture : les portraits de MM. Rothenstein, ou C.-H. Shannon en reflètent la ténuité et la distinction. Au contraire, M. Albert Belleroche manie le crayon lithographique suivant la belle tradition française et donne un grand charme de coloris à ses portraits délicats (fig. 167). M. Ernest Jackson travaille en un sens analogue. Le bois, d'autre part, sert souvent, avec le concours de la couleur, aux abréviations vivantes de M. W. Nicholson.

[1] Introduite en Angleterre dès 1803 par André la lithographie n'avait joué dans ce pays qu'un rôle très secondaire. Les *Vues d'Italie* furent publiées en 1818 par Ch. Hullmandel. Owen Jones publia les dessins de J. Goury sur l'*Alhambra* en chromolithographie (1836, sqq.). La Société d'Arundel a reproduit par le même procédé une suite considérable de chefs-d'œuvre des maîtres anciens.

Si nous ajoutons que d'innombrables images sportives répondent,



Fig. 167. — M. Belleroche. Étude originale.

avec plus ou moins de scrupule esthétique, à une passion nationale, nous aurons donné une partielle idée de l'importance de la gravure en Angleterre.

III — D'autres revues seront plus rapides. La Suisse a surtout été entraînée par l'exemple de la France. La plupart de ses graveurs se sont formés et ont vécu près de nous. Elle a produit de remarquables burinistes de traduction : Forster, que nous avons déjà étudié ; Ch. S. Pradier (1786-1848), le frère du sculpteur ; Paul Girardet. Un des bons aquafortistes actuels de reproduction, M. Mathey-Doret, est Suisse.

Pour le bois, M. Frédérick Florian et son fils, M. Ernest Florian, collaborent à la rénovation du livre. M. Paul Vibert entaille le bois au canif.

Dans l'eau-forte originale se sont distingués Karl Bodmer (1809-1893), aquafortiste, lithographe, illustrateur, chantre des forêts et de leurs hôtes, M. Piguet, très parisien par les scènes qu'il traite[1], et M. Van Muyden.

IV. — En Belgique, Calamatta créa une école de traducteurs qui mania d'abord le burin, avant de lui substituer l'eau-forte, suivant l'évolution générale. Frank (né en 1825), Biot (1833-1905), M. Lenain, M. Danse sont les plus réputés de ces interprètes.

L'eau-forte originale belge peut citer plusieurs précurseurs. P.J.C. François (1759-1851) et T. Verboeckhoven (1798-1881), ce dernier depuis 1828, manièrent la pointe, et un très grand nombre d'autres artistes les imitèrent en passant. Le mouvement contemporain commence avec le peintre archéologue H. Leys (1815-1869), dont les eaux-fortes, malheureusement peu nombreuses, contrastent, par leur spontanéité, leur caractère sommaire et vivant, avec la peinture compassée du maître. Si l'eau-forte ne fut pour Leys qu'une distraction, elle fut le moyen spécifique d'expression pour Félicien Rops (1821-1898). L'imagination de Rops, avec ses préoccupations et ses exagérations maladives, lui a trop souvent mérité une réputation de mauvais aloi. Mais, il est dans son œuvre assez de pages dégagées de toute équivoque pour permettre de le regarder comme un des artistes les plus originaux de notre temps. Apparenté par son esprit à Baudelaire, Rops a traduit une conception très spéciale et fort romantique du rôle satanique de la femme, par des expressions plastiques d'un relief, d'un raccourci, d'une âpreté écrite qui marquent les moindres de ses estampes. Il a été un maître ouvrier. L'eau-forte, l'aquatinte, la pointe sèche, le vernis mou, la gravure en couleurs à plusieurs planches ont été des instruments dont il a possédé les secrets et qu'il a dominés.

[1] M. Piguet a tenté la gravure originale en manière noire.



Fig. 168. — Pieter Dupont. Le cheval de labour (détail).
(Avec l'autorisation de la *Gazette des Beaux-Arts*).

En 1875, une société internationale d'aquafortistes s'était formée en Belgique, sous sa direction. Elle ne dura que deux années : depuis, une société nouvelle s'est constituée en 1881 à Anvers, une autre en 1887 à Bruxelles.

A M. Rassenfosse qui peut se réclamer de Rops, la Belgique associe aujourd'hui M. Baertsoen qui demande à l'aquatinte les images les plus colorées, M. de Bruycker, le maître impressionniste Van Rysselberghe, le maître idéaliste Fernand Khnopff. M. James Ensor traduit, d'un métier très simple et très lucide, des visions complexes issues du rêve ou inspirées par le spectacle des villes.

V. — La Hollande, épuisée par l'intense floraison du XVIIe siècle, s'est réveillée de nos jours et manifeste à l'heure actuelle l'activité la plus féconde. La lithographie l'avait secouée de son sommeil. Au milieu du siècle elle nourrissait d'habiles graveurs au burin : Keiser, Lange, Mare ou Taurel. Aujourd'hui elle offre une pléiade d'esprits originaux. M. Pieter Dupont est probablement le seul artiste contemporain qui ait eu le courage de reprendre la technique sévère des maîtres du XVIe siècle et de faire, ainsi qu'Albert Dürer et Lucas de Leyde, des burins originaux. Ce sont des travaux d'une puissance incontestable, modernes éminemment par leur sujet, que le *Portrait de M. Steinlen*, le *Cheval de labour* (fig. 168), le *Cheval blessé*, l'*Attelage*, la *Charrue*, mais ils se rattachent étroitement au passé par l'intransigeance du burin qui n'admet pas de partage, et par la volonté de confier toute expression à la seule éloquence des lignes.

Jongkind (1819-1891) fut un des premiers, un des meilleurs collaborateurs de Cadart, jetant sur la planche un réseau léger de lignes dont les caprices apparents concouraient à des notations lumineuses et hardies. M. Josef Israels, l'illustre chef des peintres hollandais, a témoigné une prédilection ancienne pour l'eau-forte et marqué de sa griffe quelques planches mordues avec une décision presque brutale, griffonnages rapides d'où jaillit la vie : le *Pêcheur*, le *Fumeur*, d'autres pages d'inspiration familière et épique. A. Mauve († 1888) a gravé quelquefois, et les frères Maris ont fait des essais curieux, qu'ils ne destinaient pas au public.

M. Philippe Zilcken (né en 1857) est plus spécialement un peintre graveur, étudiant avec sobriété, finesse, une sensibilité très personnelle, les paysages de la Hollande, et aussi ceux de Paris, d'Alger et de Venise. M. Bauer dit l'Orient et les mirages des *Mille et une nuits* avec une légèreté presque impondérable. Il faudrait pouvoir s'arrêter encore près de

MM. Nieuwenkamp, Reicher, Toorop, Van der Walk, Gian Veth, Witsen, Mlles Fles et Van Houten. Enfin M. Storm de S'Gravesande serait compté parmi les plus distingués graveurs hollandais si, par sa vie, tout entière écoulée en France, il ne s'était complètement détaché de son pays.

Aux aquafortistes s'ajoutent les lithographes originaux, MM. Hoytems Van Dongen, et Ten Cate. Un club de graveurs néerlandais a été fondé en 1885 : de très belles publications : *Pulchri Studio* ont souligné la rentrée de la Hollande parmi les grands pays d'art.

VI. — En Allemagne, à l'aurore du XIXe siècle, la faveur publique allait aux élèves et aux émules de Schmidt et de Wille. Des burinistes savants copiaient les chefs-d'œuvre classiques par des tailles rangées, pesantes et froides. L'infortuné Christian Frédéric Müller (1783-1816) se tuait, parce que sa *Madone de Saint-Sixte* n'avait pas eu tout d'abord le succès qu'il en escomptait et qu'elle obtint par la suite. Joseph Keller (1811-1873) préserva à Düsseldorf la tradition. Son chef-d'œuvre, autre hommage rendu à Raphaël, fut la *Dispute du Saint Sacrement*. Joseph Mandel de Berlin (1810-1882) et ses disciples, MM. Ludwig Jacoby et G. Eilers se rattachent à ce passé vénérable. Près du burin, la lithographie se consacra d'abord en Allemagne aux travaux de reproduction : Piloti (1786-1844), Strixner, firent ou dirigèrent une quantité énorme de copies de tableaux et de fac-simile de dessins. Successivement, les galeries de Munich et de Berlin furent traduites par la lithographie. Puis, plus près de nous, l'eau-forte s'est imposée et, autour de M. W. Unger (né en 1837), de nombreux artistes, dont quelques-uns font parfois aussi œuvre originale : MM. P. Halm, W. Hecht, E. Forberg, A. Krüger se sont consacrés à l'eau-forte de reproduction.

Nous avons déjà dit la virtuosité de M. Kœpping, élève et rival de M. Waltner, et qui, depuis 1890, réside à Berlin.

Il serait possible de suivre à travers le siècle tout entier une production continue d'eaux-fortes originales. Dans la période la moins favorable, Christian Erhard (1795-1822) faisait quelques croquis. Reinhardt et J. A. Koch (morts tous deux en 1839) confiaient au cuivre quelques-uns de leurs laborieux paysages. Une animation nouvelle fut apportée par le romantisme : Moritz de Schwind (1804-1871) raconta les légendes populaires, imité tout d'abord par Ludwig Richter (1813-1884) dont l'imagination spirituelle se libéra ensuite. Après ces artistes, auxquels il faudrait joindre Führich († 1876), sans oublier Menzel (1815-1905) qui, vers

1843-1844, apporta à l'eau-forte une très passagère contribution, la période toute contemporaine nous présente deux groupes remarquables d'artistes.

A Munich, W. Leibl (1844-1900) définit avec une perspicacité savoureuse des héros simples et familiers. M. Franz Stück apporte à l'eau-forte la hardiesse de facture, l'originalité tranchée de conception, par lesquelles s'est imposée sa peinture. Une seule page comme *Lucifer* suffirait à le classer.

A Berlin, Karl Stauffer-Bern (1857-1891) a tracé des effigies d'une netteté plastique très grande et M. Moritz Geyger (né en 1861) met en scène les animaux avec un humour tout germanique. Près de Max Liebermann, qui s'est parfois distrait à graver, près de Hans Meyer qui a repris comme d'autres, et avec succès, le thème de la Mort, l'attention s'arrête à l'œuvre considérable, et par le nombre et par la portée, de M. Max Klinger (né en 1857). M. Max Klinger qui, peintre et sculpteur, représente à un si haut degré les aspirations et les retours de la pensée allemande, a, depuis 1879, développé, en une série de cycles (les *Victimes d'Ovide*, 1879 ; l'*Amour et Psyché*, 1880 ; les *Drames*, 1883 ; *un Amour*, 1887 ; la *Mort*, 1885-1903), des images et des idées nationales. Mme Käthe Kollwitz évoque, avec une intensité dramatique, les émeutes et les grèves.

B. Mannfeld (né en 1848) s'est consacré à la gravure d'architecture.

A Düsseldorf vécut un groupe de lithographes originaux dont le meilleur était T. Hoseman. A l'heure présente, la lithographie originale fleurit surtout à Carlsruhe. Elle s'honore de M. Kallmorgen ; un mouvement tout à fait remarquable de lithographie en couleurs est conduit par MM. J. Kampmann, de Volkmann, et par M. L. Otto de Dresde.

C'est à l'école de l'Angleterre que se formèrent les graveurs sur bois qui travaillèrent pour l'illustration. Le meilleur d'entre eux fut longtemps W. Gubitz (1786-1870). Parfois d'ailleurs les éditeurs eurent recours à des praticiens étrangers. Après une période dominée par les tendances romantiques et par l'esprit décoratif des nazaréens, période où Schwind, Führich, Schnorr, L. Richter fournirent des dessins, où Rethel (1816-1859) composa ses poèmes saisissants sur la Mort, Menzel imposa aux Allemands son génie et ses conceptions d'illustrateur. Remarquons d'ailleurs que la *Vie de Frédéric le Grand* par laquelle il se révéla, date de 1839-1842, époque où Raffet et Meissonier s'étaient déjà fait connaître.

L'influence de Menzel a cédé, de nos jours, devant des forces nouvelles : Böcklin, le préraphaëlitisme, le mysticisme, agissant surtout grâce à MM. Max Klinger ou Franz Stück.

Une place spéciale doit être réservée aux humoristes : les albums de

W. Busch (1832-1908) ont amusé toute l'Allemagne. Les *Fliegende Blätter* (depuis 1844), où l'on recherchait surtout les dessins d'A. Oberländer, puis de W. Dietz, de Harburger et d'E. Kirchner, *Simplicissimus* avec Th. Heine, *Jugend* avec G. Hirth, ont une vogue européenne. Ajoutons que l'Allemagne a de très nombreux *magazines* et que *die Kunst für Alle* est, de l'aveu d'un Américain, M. J. Pennell, le mieux dirigé des *magazines* du monde.

L'Autriche est loin d'offrir une pareille floraison. En 1845, fut publié à Vienne un album de lithographies dont la meilleure page est le *Brasseur* d'Eybl. Aujourd'hui, quelques artistes remarquables, l'excellent aquafortiste de reproduction, Max Redlich (né en 1840), des graveurs originaux d'eaux-fortes en couleur, MM. Fr. Simon et Michl, de Prague, les collaborateurs de M. Max Lehrs pour la publication des *Neue Lithographen*, et parmi eux Hans Thoma, travaillent à constituer une école nationale.

VII. — Les pays scandinaves ont témoigné depuis peu d'années seulement de leur originalité dans les arts graphiques. Le buriniste suédois L. Ruben (1818-1875) vécut surtout hors de son pays. En 1871, deux graveurs allemands : Unger et Löwenstamm, furent appelés à Stockholm pour y reproduire les tableaux de la galerie royale. Ils intéressèrent à leur art quelques suédois. M. Carl Larsson fut un des premiers conquis ; depuis, M. Osterlind, qui vit en France, pratique avec succès la gravure en couleurs et la Suède s'enorgueillit d'un des meilleurs graveurs originaux de l'Europe : M. Anders Zorn (né en 1860). M. Zorn écrit sur le cuivre avec une spontanéité, une hardiesse qui résident surtout dans le maniement de la pointe ; la technique demeurant d'une simplicité et d'une sobriété classiques. Des traits parallèles, obliques, rayent et balafrent les formes. Ils modèlent des images qu'une observation pénétrante dote de vie réfléchie : études sur des motifs familiers, galerie de portraits uniques où Renan (1892), M. Anatole France, M. Zorn lui-même sont représentés par des effigies dignes d'eux, où le charme de la femme dans ses beautés successives est dit avec une discrétion aristocratique et réaliste (fig. 469).

La Norvège a nourri Thaulow (1847-1906), qui contribua plus que tout autre à la vogue de la gravure en couleurs. M. Nordhagen est un fin portraitiste.

Au Danemark s'est déployée une activité considérable, sinon tout originale. Joel Ballin (1822-1885), buriniste habile, a vécu en France et tra-

vaillé pour Goupil : c'est lui qui a gravé les deux pendants célèbres d'après Protais, *Avant* et *Après la Bataille*. Carl E. Sonne (1804-1878), élève de Toschi, résida longtemps en Italie. Lorenz Frölich (1820-1908) a travaillé à Paris. La génération actuelle offre plus de personnalité, avec C. H. Bloch (1834-1890), avec M. Hansen, adonnés à l'eau-forte, ainsi que le maître peintre Kroyer. On connaît en France l'illustration des contes d'Andersen par M. Hans Tegner.

VIII. — Dès le xviie siècle, des graveurs d'Occident furent appelés en Russie et, dès ce moment, on compte quelques graveurs russes : Léonzi, Tarasséwich par exemple. Au siècle suivant, Schmidt séjourna à Saint-Pétersbourg de 1757 à 1762 et y forma quelques élèves ; parmi eux, J. P. Tchémessow. Des graveurs au burin travaillèrent pendant la première moitié du xixe siècle : Klauber, N. J. Outkine (1780-1863), J. Tchesski (✝ 1846). Jordan fut le dernier d'entre eux.

De 1849 à 1855 fut publié en chromolithographie, à Moscou, un recueil des *Antiquités de Russie* d'une exécution remarquable.

En 1870-71 on tenta une société des aquafortistes, qui disparut presque aussitôt. L'illustre peintre Répine a fait quelques eaux-fortes et le grand sculpteur P. Troubetzkoï s'est amusé à de très rapides croquis. M. W. Mathé a un œuvre plus considérable et très habile. Il fait aussi de la gravure de reproduction, genre dans lequel s'est distingué Massalof.

En Finlande, après Edelfelt (1854-1905), M. Axel Gallen (1865) traduit, avec une spontanéité âpre, des conceptions tourmentées.

La Pologne compte des burinistes, M. A. Oleszczinski, des aquafortistes traducteurs, groupés par Jazinski. En 1903 a été publié à Cracovie un Album de la Société des peintres graveurs polonais.

Au delà des limites de l'Europe, l'Arménie est la patrie de M. Chabanian et de l'observateur très parisien, très raffiné, presque trop habile qu'est l'aquafortiste Chahine.

IX. — Nous terminons cette enquête avec les pays latins. L'Espagne n'a pas donné encore de successeur à Goya, graveur. Elle a vu naître quelques intéressants artistes : le recueil des *Recuerdos y Bellezas* de Parcerisa compte dans l'histoire de la lithographie. Martinez fut un bon élève de Calamatta ; M. R. de Los Rios est un distingué graveur de traduction. L'eau-forte originale avait dû à M. Fortuny d'étincelants croquis. M. R.



Fig. 169. — M. Zorn. Portrait (1903) (Schubert 152)

D. Egusquiza a interprété sur cuivre les légendes wagnériennes ; M. Ricardo Baroja trace de puissantes scènes populaires.

L'Italie enfin a eu dans la première partie du XIXe siècle une école brillante de buristes. Nous avons déjà nommé, après Raph. Morghen, ceux d'entre eux qui passèrent les Alpes : Calamatta, dont l'importance fut européenne, et Mercuri. D'autres demeurèrent sur le sol natal, tels Longhi (1766-1831) et P. Toschi (1788-1854) qui vécut à Parme et se consacra principalement à traduire Corrège. Dans la seconde partie du siècle, des artistes agréables ou séduisants ont pratiqué l'eau-forte originale avec une souplesse, un éclat, une furia, des qualités spécieuses et par malheur superficielles. Got. Ségantini, fils du peintre génial de l'Engadine, reprend sur le cuivre quelques-uns des thèmes paternels.

Arrivés au terme de ce livre, nous prions le lecteur ami de ne pas réclamer de nous une conclusion. Il faut, pour conclure, s'appuyer sur des faits scientifiquement établis, et le souci de conduire notre enquête jusqu'à l'heure présente nous a manifestement fait dépasser la période des faits contrôlés et classés. On conclut sur un cycle achevé et l'avenir seul reconnaîtra si nous nous trouvons aujourd'hui au début, à l'apogée, au déclin, ou à la fin d'une évolution.

Nous ne nous permettrons donc que quelques réflexions brèves. La gravure, à son apparition, a été une technique mise au service de l'activité humaine. A ce point de vue, elle a été sans cesse s'enrichissant, et nulle époque n'a été plus ingénieuse que la nôtre. Aucun des procédés valables des siècles passés n'est abandonné sans retour, nous usons à l'heure actuelle de modes d'expression très variés, dont le nombre s'accroîtra sans aucun doute, parmi les progrès quotidiens de toutes les sciences.

La gravure, dès son origine, a donné à l'artiste des moyens nouveaux de développer sa pensée. Elle a sollicité l'inspiration, encouragé les peintres à livrer jusqu'aux intentions du génie. Par ses mérites, elle convient éminemment à notre temps épris du métier savoureux, et curieux, plus que ne le fut aucun autre, de pénétrer dans l'intimité de la pensée créatrice.

La gravure, d'un autre côté, fut toujours un moyen de diffusion des œuvres d'art et un instrument d'éducation esthétique. A ce but non plus elle ne cesse de répondre, et son rôle se développe à mesure que deviennent plus nombreux ceux qui vivent d'une existence totale.

La gravure, a, enfin, à côté de son caractère artistique et en dehors de ce caractère même, un rôle social. Dès son apparition, elle a secondé les curiosités scientifiques, tout aussi bien que les passions nationales ou religieuses. A mesure que l'existence sociale se fait plus raffinée ou plus complexe, il se crée pour elle de nouvelles applications.

Certaines formes de la gravure peuvent donc subir des crises, perdre leur prééminence, se voir réduites à végéter temporairement, mais la gravure elle-même répond à trop de nécessités pour qu'il soit possible de révoquer en doute sa vitalité. S'il n'était pas imprudent d'engager l'avenir, nous formulerions même l'espoir d'enrichissements esthétiques prochains. Les civilisations anciennes, nouvelles, ou rénovées qui viennent d'être conquises pour l'estampe, ont d'abord subi l'influence prépondérante des maîtres qui les avaient instruites. Leur personnalité transparaîtra quelque jour : les États-Unis, l'Europe orientale et septentrionale ne demeureront pas longtemps les clients des capitales actuelles de l'art. La gravure se développera en Australie, dans l'Amérique du Sud, dans l'Afrique même. Sous les formes que nous lui avons données, elle ira en Asie rejoindre les techniques précieuses de cet Extrême-Orient où a fleuri un art magnifique, art dont l'étude demeurait en dehors de ce livre, mais dont nul ne saurait méconnaître la beauté intrinsèque et les indications fécondes.

La gravure est étroitement associée à la civilisation même et le moment serait inopportun de se lamenter sur elle, lorsque tant de signes lui préparent, en regard de ce qu'elle a été, un magnifique et large épanouissement.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages indiqués dans la bibliographie générale.

I. — C. v. Lützow, R. Graul et Dornhöffer, *Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart*, [illegible] in-f., Vienne, 1886-1903 (avec la collaboration d'écrivains spécialistes de chaque pays ; Henri Bouchot pour la France). I : Le bois en Europe et en Amérique [illegible]. II, Le burin. III, L'eau-forte. IV, La lithographie.

Ch. Holme, *Modern Etching and Engraving, European and American* [illegible] Studio, 1902.

The modern disciples of Rembrandt, a sketch of contemporary [illegible], in-8, New York.

Joseph Pennell, *Modern Illustration*, in-8, Londres, 1895.

Walter Crane, *Decorative Illustrations of Books, old and new*, in-8, Londres, 1896.

Curtis, *Some masters of lithography*, in-4, New York, 1897.

Joseph Pennell, *Lithography and Lithographers*, in-4, Londres, 1898.

Bauwens, Hayashi, La Forgue, Meyer-Graefe, Pennell. *Les affiches étrangères illustrées*, 4°, Paris, 1897.

C. Wood. *On some recent exemples of chromoxylography*. Studio, 1900.

II. — *a*. Whitman *Ninetheenth Century Mezzotinters*, in-8°, Londres, 1903-04.
Whitman. *Samuel Cousins*, in-4°, Londres, 1904.
Wedmore. *Frank Short*. Studio, 1902.
b. H. T. Wood. *Modern methods of Illustrating Book*, in-8°, Londres, 1887.
Sketchley. *English Book-Illustration of to day*, in-8°, Londres, 1903,
Kirkbridge. *Engraving for Illustration*, in-8°, Londres, 1903.
Hinton. *A Handbook of Illustration*, in-8°, Londres, 1905.
Linton. *Wood Engraving in America*, in-f°, Londres, 1881.
The art magazines of America. Studio, 1893.
Will. Jenkins. *Illustration of the daily Press in America*. Studio, 1902.
Walter Crane. *An Artist's reminiscences*, in-8°, Londres, 1907.
Konody. *L'art de Walter Crane*, in-4°, Londres, 1902.
O. von Schleinitz. *W. Crane*, in-4°, Berlin, 1903.
Frantz. *W. Morris*. Gazette des Beaux-Arts. 1897.
Joseph Pennell. *Aubrey Beardsley*. Studio, 1893.
Rudolf Klein. *Aubrey Beardsley*, in-8°, Berlin, 1902.
Esswein. *Aubrey Beardsley*, 4°, Munich, 1907.
V. Pica. *Arthur Rackham*, Emporium, 1907.
Douglas. *The work of Georges Cruikshank*, in-4°, Londres, 1893.
Chesson. *Cruikshank*, in-16, Londres, 1908.
Joseph Pennell. *The work of Charles Keene*, in-4°, Londres, 1897.
c. Wedmore. *Etching in England*, in-4°, Londres, 1895.
Hitchcock. *Etchings in America*, in-8°, New-York, 1886.
M. K. Halévy. *L'Eau-forte*, in-f°, Philadelphie, 1888.
D. Laing. *Eaux-fortes de D. Wilkie et A. Geddes*, in-f°, Edimbourg, 1875.
Wedmore. *Whistler's Etchings : a study and a catalogue*, Londres, 1899.
Huysmans. *Whistler*, dans *Certains*, Paris, 1889.
Th. Duret. *Histoire de J. M. N. Whistler et de son œuvre*, in-4°, Paris, 1904.
R. Muther. *Whistler*, in-16, Berlin, 1904.
L. Bénédite. *L'œuvre de J. Whistler*, in-4°, Paris, 1905.
T. R. Way and G. R. Dennis. *The art of J. M. N. Whistler*, in-4°, Londres, 1905.
B. Sickert. *Whistler*, in-16, Londres, 1908.
Ph. Burty. *L'œuvre de Fr. Seymour Haden*. Gazette des Beaux-Arts, 1867.
W. Drake. *Catalogue of the Etched Work of Sir F. Seymour Haden*, 4°, Londres, 1880.
Harington. *A. supplement to... Catalogue... of Seymour Haden*, in-4°, Londres, 1903.
Duranty. *Edwin Edwards*. Gazette des Beaux-Arts, 1880.
Lys Baldry. *Les eaux-fortes de Sir Charles Holroyd*. Studio, 1903 et 1908.
L. Binyon. *William Strang. Catalogue of his etched works*, in-8°, Glascow, 1906.
Fr. Newbolt. *The Etchings of Alfred East*. Studio, 1905.
Konody. *Brangwyn*. Magazine of art, 1903.
R. A. Rice. *A catalogue of the etched work of Ch. Platt*. New-York, 1889.
Magnard, *Descriptive notice of the Arundel Society*, in-8°, Londres, 1869-73.
d. T. R. Way. *M. Whistler's Lithographs* (catalogue), in-8°, Londres, 1905.
T. M. Wood. *C. H. Shannon's lithographs*. Studio, 1904.

Roger Marx. *Albert Belleroche.* Gazette des Beaux-Arts, 1908.
Ernest Radfort. *Ernest Jackson's lithographs.* Studio, 1904.

III. — Jost. *Radierer und Kupferstecher der 18-ten und 19-ten Jahrhunderten.* Katholik Schweizer Blatt, XVIII et XIX.
Curtis. *Catalogue de l'œuvre gravé d'Evert van Muyden,* in-8°, New-York, 1894.

IV. — Ph. Burty. *Les eaux-fortes de M. H. Leys.* Gazette des Beaux-Arts, 1866.
Ramiro. *Catalogue de l'œuvre de F. Rops,* in-8°, Paris, 1887.
E. Demolder. *Félicien Rops,* in-8°, Paris, 1894.
Huysmans. *F. Rops.* La plume, 1895.
Gustave Kahn. *F. Rops.* L'Art et le beau, 1906.
V. Pica. *Baertsoen.* Emporium, 1902.
H. Frantz, *Baertsoen.* Studio, 1906.
Dumont Wilden. *F. Knopff.* Revue de l'Art ancien et moderne, 1905.

V. — Zilcken. *Moderne Hollandsche Etsers,* in-f°, Amsterdam, 1897, sqq.
Roger Marx. *Pieter Dupont.* Gazette des Beaux-Arts, 1905.
Duranty. *Eaux-fortes de J. Israels.* Gazette des Beaux-Arts, 1879.
Jan Veth. *Josef Israels und seine Kunst,* in-f°, Leipzig, 1906.
A. Tomson. *M. Bauer.* Studio, 1900.

VI. — *a.* Gurlitt. *Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts,* in-8°, Berlin, 1900.
Max Osborn. *Die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert,* in-8°, Berlin, 1901.
b. Andresen. *Die deutschen Malerradierer des 19-ten Jahrhunderts,* Leipzig, 1878.
Fréd. Haack. *Moritz von Schwind,* 4°, Leipzig, 1898.
M. Escherich. *Ludwig Richter und seine Kunst,* in-4°, Stuttgard, 1908.
Graul. *W. Unger,* 1898.
J. Mayer. *W. Leibl,* in-8°, Berlin, 1908.
Brahm. *Karl Stauffer-Bern,* in-8°, Leipzig, 1892.
Schiefler. *Das graphische Werk von Liebermann,* in-8°, Berlin, 1907.
F.-H. Meissner. *Max Klinger,* 8°, Berlin, 1899.
Brieger-Wasservogel. *Max Klinger,* in-8°, Leipzig, 1902.
Brunemann. *Max Klingers Radierungen vom Schicksal des Weibes,* in-8°, Leipzig, 1903.
Réau. *Max Klinger.* Gazette des Beaux-Arts, 1908.
M. Osborn. *Menzel als Lithograph.* Monatsschrift für Lithographie, 1903.
Hans W. Singer. *Recent german lithographs in colours.* Studio, 1903.
Sponsel. *Das moderne Plakat,* 4°, Dresde, 1897.
W. v. Wasielewski. *Artur Volkmann,* in-8°, Munich, 1908.

c. Granhoff. *Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland,* in-8°, Leipzig, 1901.
G. Dumas. *Adolphe Menzel,* 4°, Paris, 1885.
R. Meyer. *W. Busch.* L'Art et les Artistes, 1908.
H. Esswein. *E. Kirchner,* in-4°, Munich, 1905. — *T. T. Heine,* in-4°, Munich, 1905. — *Oberländer,* 4°, Munich, 1907.
L. Hevesi. *Oesterreichische Kunst des XIX-ten Jahrhunderts,* in-8°, Leipzig, 1903.

VII. — *a.* H. Frantz. *Allan Osterlind's etchings in colours.* Studio, 1903 et 1906.
Tor Hedberg. *Anders Zorn,* in-8°, Stokholem, 1903.
Schubert Soldern. *Das radierte Werk des Anders Zorn,* etc., in-8°, Dresde, 1905.
Ed. André. *Anders Zorn.* Gazette des Beaux-Arts, 1907.

VIII. — Bulgakof. *Nos artistes*, in-4°, Saint-Pétersbourg, 1884.
D. Rovinski. *N. Outkine*, in-8°, Saint-Pétersbourg, 1889.
Rettern. *Les lithographies d'Chtchedrovski*, Staryé Gody, 1907.
Ahrenberg. *Albert Edelfelt*, in-8°, Stockholm, 1903.
Roger Marx. *Edgard Chahine*, in-8°, Paris, 1900.

IX. — Henrich. *Iconografia de las Ediciones del Quijote*, in-4°, Barcelone, 1905.
Juvara. *Della storia e dello stato odierno dell'arte dell'incisione*, Naples, 1868.



Fig. 170. — Eugène Carrière. Portrait de Verlaine (réduit).
Avec l'autorisation de M. Marty, éditeur.

NOTE SUR L'INTAILLE[1]

Définitions sommaires. — I. L'antiquité orientale. — II. La Grèce. — III. Rome. — IV. Le Moyen âge. — V. La Renaissance. — VI. La France aux XVIIe et XVIIIe siècles. — VII. La période contemporaine.

Une intaille est une pierre où l'on a gravé en creux une image ou des signes susceptibles de donner, par application sur une matière molle, une empreinte en relief.

Les hommes, dès l'âge préhistorique, ont ramassé les cailloux séduisants ou curieux de forme, de couleur ou d'aspect ; ils les ont utilisés comme parure, ou comme amulettes. Devenus plus habiles, ils ont gravé sur ces pierres des signes d'une valeur décorative ou cabalistique. A une époque extrêmement ancienne, ils ont employé les pierres gravées comme sceaux pour affirmer leur propriété ou pour engager leur parole. L'intaille a donc eu presque immédiatement le triple caractère qu'elle devait conserver : elle a été un objet d'art, un talisman, une signature authentique.

Toute pierre dure est susceptible de devenir une intaille ; mais le travail de la gravure est lent et délicat ; aussi l'a-t-on presque toujours réservé aux pierres rares et précieuses. Les graveurs ont recherché les gemmes d'un seul ton, sans tache, d'une belle eau ; ils ont souvent préféré les pierres translucides. Le diamant, à cause de son prix, des difficultés particulières qu'il offre au travail, a été fort peu employé. On a gravé, très exceptionnellement, sur des alumines cristallisées ou corindons. Les pierres siliceuses sont les gemmes d'élection : ce sont d'abord les quartz hyalins ; le cristal de roche auquel, depuis les temps modernes, on a souvent substitué le cristal artificiel, les améthystes, les topazes, les émeraudes, etc. ; ce sont ensuite les quartz compacts : agates, calcédoines, cornaline, surtout les sardoines, etc...

1. [illegible]

La technique de l'intaille a peu varié à travers les âges. Le graveur attaque la surface préalablement polie de la gemme avec des fraises, des forets de fer mousse de types différents : scies, trépans, ciseaux courbes. Ces instruments, actionnés par un touret à pédale, sont imbibés de poudre de diamant (égrisée) ou d'émeri détrempée dans de l'huile d'olive. La pierre se laisse très difficilement entamer ; une action maladroite peut la faire éclater, aucun repentir n'est possible ; enfin l'artiste ne se rend compte du résultat de ses efforts qu'en prenant, de temps en temps, des épreuves sur la cire molle. L'intaille demande donc une extrême patience : des mois, des années de travail sont nécessaires pour parfaire un de ces chefs-d'œuvre minuscules dont les dimensions se mesurent en millimètres.

I. — L'histoire de l'intaille dans l'antiquité n'est pas seulement un complément de l'histoire des croyances et de l'histoire de l'art, c'est elle qu'il faut interroger, de préférence à toute autre source, pour élucider le problème obscur et capital des influences réciproques subies ou exercées par les civilisations antiques. La gemme gravée, par sa diffusion extrême, par son caractère presque indestructible, par le nombre des documents, par la variété des renseignements offerts, a, dans cet ordre d'études, un rang exceptionnel.

Les *Égyptiens* nous ont laissé un nombre prodigieux d'intailles. Ils avaient inventé, pour la gemme, une forme particulièrement heureuse et qui n'est pas encore périmée, celle de scarabée ou de scarabéoïde : sous le scarabée était pratiquée l'intaille. Celle-ci présentait le nom du possesseur escorté parfois d'une formule magique. Chaque Égyptien avait, sans doute, son cachet qu'il portait, soit enfilé dans un collier et suspendu au cou, soit enchâssé dans une bague (fig. 171). Quelques intailles égyptiennes, mais en nombre très restreint, ont la forme de cylindre, signe évident d'influence chaldéo-assyrienne.

Le cylindre fut la forme favorite des *Chaldéens*. Un cylindre haut de 10 à 40 millimètres, percé selon son axe, était entaillé circulairement. Roulé sur la cire ou l'argile, il imprimait des figures ou des signes dont le cycle pouvait se répéter à volonté sur un ruban indéfini (fig. 172). Hérodote (I, CXCV) affirme que tous les Babyloniens avaient leur cachet : ils le gardaient jusque dans la mort et étaient enterrés avec leur sceau attaché au poignet. Nous possédons des cylindres d'une très haute antiquité, celui par exemple de Sargani, roi d'Agadée, vers 3500 avant Jésus-Christ. Les plus anciens sont fort barbares ; peu à peu l'art se dégage, avec les caractères

qui nous sont, par ailleurs, connus. L'artiste a pris comme thèmes, les mythes, Istar, Isdubar ; il a symbolisé les planètes, les constellations, les signes du zodiaque, révérés par un peuple superstitieux. A une époque relativement récente, les Chaldéens substituèrent parfois aux cylindres des



Fig. 171. — Scarabées égyptiens.

sceaux conoïdes sur lesquels on grava, de préférence, des scènes rituelles.

Les Chaldéens transmirent leurs coutumes et leur art aux *Assyriens* qui les imitèrent sans les égaler. Les types ninivites et babyloniens eurent une énorme diffusion : ils se propagèrent dans tous les pays circonvoisins : on les retrouve en Perse, en Arménie, chez les Hétéens, les Araméens, les Chananéens, à Cypre, à Carthage, en Égypte, au nord même du Pont Euxin.

Les *Perses* s'inspirèrent des cylindres chaldéens, mais ils les modifièrent selon leur génie : ils substituèrent au style sémite une facture sèche

et nerveuse, transformèrent les costumes et les attributs des figures, développèrent des sujets originaux ou gardèrent ceux des sujets ninivites qu'ils pouvaient adapter à leurs croyances. Ils furent particulièrement heureux dans la présentation des animaux (fig. 173). Incapables d'ailleurs de se défendre contre les actions extérieures, ils subirent l'ascendant successif des Egyptiens, des Phéniciens, des Araméens et des Grecs. Ils substituèrent alors aux cylindres des cachets aplatis sur lesquels furent gravées avant toutes autres, des scènes de la vie royale.

Les *Hétéens*, ce peuple mystérieux qui, au VIIIe siècle, occupait la Syrie, la Cappadoce et s'étendait sur l'Asie Mineure, fabriquèrent des intailles,



Fig. 172. — Cylindre chaldéen et son empreinte.

cachets ou cylindres, dans lesquels des influences égyptiennes et assyriennes se mêlent à des éléments indigènes : la grande place accordée à l'ornementation géométrique est un de leurs caractères les plus marqués.

Le rôle des *Phéniciens* ne fut pas d'apporter un élément nouveau dans l'art, mais de servir, par leur génie commercial, l'influence des peuples créateurs. Ils usèrent de cylindres ou de cachets plats selon des techniques acquises. Les *Cypriotes*, de même, allièrent les leçons de l'Assyrie, de l'Égypte et de la Grèce, et les *Carthaginois*, qui jugèrent profitable de travailler eux-mêmes les gemmes, au lieu de les acheter pour les revendre, ne produisirent que des imitations grossières.

L'aventure bien connue de Juda et Thamar (Genèse, XXXVIII) atteste l'usage des cachets généralisé chez les *Juifs*. Le costume du grand Prêtre comportait, sur le pectoral, des pierres précieuses sur lesquelles avaient été gravés les noms des douze tribus (Exode, XXVIII, 6-12 et 15-22).

II. — Dès que l'on aborde le sol où devait se développer la civilisa-

tion grecque, on découvre une vitalité, un instinct de l'art tout nouveaux (fig. 174). Les gemmes retrouvées dans les tombeaux de *Mycéniens* ou *Crétois* accusent, avec évidence, l'influence orientale, mais leur forme est originale : lenticulaires, percées pour être enfilées dans des colliers ou montées en chatons de bague, elles ont un aspect inédit. La gravure même prend immédiatement un accent plus ferme.

A une première époque semblent appartenir des intailles dans lesquelles l'artiste encore timide se borne à des sujets très simples : fleurs — animaux seuls ou affrontés, ou luttant — scènes de chasse ou de guerre.



Fig. 173. — Empreinte de cylindre perse.

Une deuxième période présente plus de hardiesse, trop de hardiesse peut être ; l'artiste s'enhardit à des effets de perspective dont il se tire fort mal : raccourcis défectueux, efforts impuissants pour représenter personnages ou animaux sur plusieurs plans. L'œil ne suit pas les intentions du graveur et les figures se confondent en amalgames monstrueux. On a prétendu que ces hasards involontaires avaient déterminé des mythes : Pégase, la Gorgone, la Chimère, le Minotaure, les Harpies n'auraient pas eu d'autre origine. L'hypothèse semble aventureuse ; il est certain, du moins, que les gemmes ont concouru à l'établissement de telles croyances. C'est naturellement lorsqu'il se borne que l'artiste donne le mieux sa mesure ; il montre sa conscience, son instinct d'observation, son indépendance. Certains animaux ont une perfection véritable : ils ont la valeur d'art des célèbres bas-reliefs du vase de Vaphio.

La *Grèce archaïque*, après les invasions doriennes, demande aux Égyptiens la forme de ses intailles : scarabées ou scarabeoïdes, mais elle affirme, dans la facture, son originalité. La supériorité des artisans grecs s'impose à l'Orient et les Phéniciens importent des gemmes grecques dans les anciens centres de fabrication, Égypte ou Asie. Le cachet est d'un

usage universel : les lois de Solon visent les faussaires et interdisent à l'artiste de garder l'empreinte des cachets qu'il a vendus.

Vers le VIIe siècle, l'apparition de la monnaie donne une forte impulsion à la glyptique : les mêmes artistes exécutent à la fois des cachets et des médailles : désormais les types monétaires seront fréquemment copiés sur la pierre fine. C'est à ce moment que certains possesseurs de cachets commencent à faire graver leur nom sur leur intaille. Un tel usage était ordinaire en Orient : mais il arrive aussi qu'un artiste signe son œuvre, et cela est un fait tout nouveau, dont l'Orient ne donnait aucun exemple. Il indique, chez l'artiste, un sentiment de sa valeur, un souci de gloire ; il fait deviner l'importance qu'on attachait, autour de lui, à son travail. Quand on lit un nom sur une intaille, on peut se demander si c'est celui de l'auteur ou celui du propriétaire. L'hésitation n'est pas possible lorsque l'artiste a joint à sa signature la mention ἐποίησε (a fait). Si le nom est gravé en place apparente et en gros caractères, il y a lieu de penser qu'il désigne le possesseur : quand il s'efface et s'associe au sentiment général de l'œuvre, sa discrétion autorise l'hypothèse d'une signature d'artiste.

Au VIe siècle, la Glyptique suit l'essor qui entraîne tous les arts plastiques. Jusqu'alors les graveurs avaient paru étrangers aux efforts et aux préoccupations des sculpteurs : désormais les deux arts se rapprochent : quelques graveurs sculptent à leur heure, quelques sculpteurs s'essayent sur la pierre fine. Le grand centre de l'intaille est alors Samos. Le père de Pythagore, Mnesarchos, est un graveur renommé et Théodoros a gravé l'intaille dont s'orne le célèbre anneau de Polycrate. Le prince trop heureux a cru détourner la colère divine en jetant dans la mer l'œuvre d'art qu'il aimait : les dieux n'acceptent pas cette expiation : le cachet se retrouve dans le ventre d'un poisson (Hérodote, III, XLI sqq.). L'anecdote est significative et de la superstition des Grecs et du prix qu'ils attachaient à une belle gemme. Pline nous montre (*Hist. Nat.*, XXXVII, 3) le flûtiste Ismenias paraissant en scène tout chargé de bijoux, gemmes et pierreries

1. La figure 171 a été empruntée à une notice consacrée au Cabinet des Médailles dans le volume sur *La Bibliothèque Nationale* (in-8°, Paris, 1907). Elle a été composée par M. Babelon, le maître des études glyptiques, dont notre notice tout entière est tributaire. Nous lui empruntons également les éléments de la description sommaire suivante :

1re ligne. — Intailles grecques : à droite, *Apollon citharède*, œuvre de Pamphilos.

2e ligne. — (Au centre, *Méduse*, camée par Diodote) ; à droite et à gauche des intailles grecques.

4e ligne. — Deux intailles grecques.

4e ligne. — Intailles grecques et gréco-romaines ; au centre, *Julie*, fille de Titus par Evodos.

En bas. — Au milieu : intaille carolingienne ; à sa gauche, en bas, François Ier par Matteo del Nazarro ; en haut, la *Victoire de Fontenoy* par Jacques Guay, auteur des deux intailles de droite : *Mme de Pompadour* et sa fille *Alexandrine*.



Fig. 174. — Intailles grecques, romaines, médiévales et modernes.
Voir l'explication p. [illegible], note 1.

Au ve siècle la forme en scarabée cesse d'être exclusive : on lui substitue des formes plus libres qui ne laissent pas d'en rappeler le galbe. De nombreux graveurs s'inspirent des chefs-d'œuvre contemporains de la peinture ou de la statuaire : ils ne cesseront de le faire ; interprétations libres ou copies exactes, leur témoignage permet parfois d'imaginer la splendeur d'originaux disparus. Par là l'étude de la glyptique s'impose à l'archéologue. Indépendamment de ce mérite, les gemmes se recommandent à l'amateur par leur beauté propre. Aucune des intailles taillées pendant les premiers quarts du ve siècle ne présente de signature, mais, à partir du ve siècle finissant, jusqu'à la fin du Ier siècle après Jésus-Christ, les noms d'artistes inscrits sur les gemmes forment une série ininterrompue. Cette liste, malheureusement, ne reproduit pas exactement celles que les écrivains anciens avaient dressées. Les artistes qu'ils ont admirés le plus nous restent inconnus, ou sont à peine représentés et nous admirons, pour des pièces à nos yeux capitales, des graveurs qu'ils ont dédaignés, ou qu'ils n'ont même pas pris la peine de mentionner.

Les cachets signés par Athénades, Phrygillos, Dexamènos de Chios, Perganos, Onatas, Pamphilos (fig. 174, 1re ligne), Diodote, rivalisent en perfection avec les chefs-d'œuvre de la statuaire. On conçoit du reste qu'à côté des gemmes impeccables, il y ait une profusion de pierres médiocres ou banales. Tout le monde voulait avoir son cachet, et quelques-uns seulement pouvaient payer un artiste célèbre et un travail irréprochable ; les pauvres mêmes, ne pouvant acheter des pierres précieuses, avaient du moins un simili-cachet en pâte de verre.

Les pierres permettent de suivre l'évolution du génie grec : elles marquent les efforts de renouvellement, les audaces de la période hellénistique. Les barbares mêmes étaient sensibles au charme de cet art délicat, Mithridate, parmi ses trésors, possédait des intailles innombrables.

L'art grec est demeuré l'apogée de l'intaille, et la supériorité hellénique contestable ou illusoire en tant d'autres domaines, n'est, en celui-ci, que trop réelle : l'exemple des Grecs a guidé les artistes ultérieurs ; trop souvent aussi ils ont exercé une influence obsédante et entravé toute recherche d'originalité.

III. — Les *Etrusques* qui, les premiers sur la terre italienne, se servirent de cachets, furent les tributaires des Égyptiens, puis des Grecs ; ils achetaient aux Phéniciens des scarabées égyptiens ou des cachets ; quand ils produisirent eux-mêmes, ils furent des contrefacteurs souvent maladroits

et inintelligents; l'Étrurie d'ailleurs ne leur offrait pas les gemmes nécessaires, qu'ils demandèrent toujours à l'importation.

A *Rome* l'intaille fut un objet d'usage universel et nécessaire, bien des siècles avant de prendre un caractère artistique. L'anneau d'or dont s'enorgueillissait le chevalier portait au chaton sa signature; Hannibal, s'étant emparé du sceau du consul Marcellus, essaya vainement de s'en servir pour surprendre la ville de Salapia (Tite Live, XXVII, 28). On faisait graver d'ordinaire sur son cachet un sujet emblématique ou précis se rattachant aux traditions familiales, aux actes ou aux aspirations personnelles. Sur le cachet de Pompée figurait un lion, sur celui de César, Vénus; Néron avait Apollon et Marsyas. On redoutait la grenouille de Mécène apposée sur les rôles des impôts. Avec l'influence hellénique le sens artistique se développa: des collectionneurs formèrent des cabinets de cachets ou dactyliothèques: Scaurus, beau-fils de Sylla, Jules César, Marcellus donnèrent l'exemple de cette mode. Verrès, en dépouillant les Siciliens, n'avait garde d'oublier les intailles (Cicéron *De Signis*, XXVI). Les cachets romains offrent le plus souvent des portraits: c'est la série la plus nombreuse, la plus belle, la plus importante pour l'histoire (fig. 174, au milieu); les sujets mythologiques n'apparaissent que par exception et n'ont qu'un médiocre intérêt; les sujets de genre, au contraire, sont d'une extrême variété. Peu d'œuvres sont signées. Dioscoride, célébré par Pline (*Hist. Nat.*, XXXVII, 4) et Suétone (*Vie d'Auguste*, 2), a survécu par une demi-douzaine de pierres: une seule intaille nous affirme le génie de Pamphyle.

Dès le IIe siècle après Jésus-Christ commence, pour la glyptique, comme pour tout l'art romain, la décadence: la production, plus intense que jamais, ne livre que des morceaux médiocres. Depuis longtemps des Romains avaient affectionné, sur leurs cachets, des sujets grotesques, animaux ou êtres difformes: ces sujets ou grylles se multiplient au IIIe siècle, et c'est aussi la grande époque des abraxas, cachets talismans, ornés de signes cabalistiques. Ces talismans sont parvenus jusqu'à nous en nombre énorme, parce que la superstition n'a pas cessé de s'attacher à eux et les a préservés de la destruction.

Les chrétiens ne régénérèrent pas l'art en décadence; ils se contentèrent de renouveler les sujets et d'adopter, pour leurs cachets, des sujets religieux.

IV. — Lorsque le monde antique s'écroula, les *Byzantins* préservèrent

l'art. Ils continuèrent à graver des cachets et leur influence s'étendit à l'Orient. Les *Parthes* firent des intailles remarquables : une pierre célèbre représente l'empereur Valérien fait prisonnier par Sapor.

Les *Arabes*, respectueux des préceptes de Mahomet, ne gravèrent sur leurs gemmes que des inscriptions, auxquelles ils mêlèrent parfois des fleurs. Chez eux, les superstitions antiques se développèrent sans mesure : on sait le rôle que jouent, dans leurs légendes, les anneaux pourvus de propriétés miraculeuses et la puissance invincible du sceau de Salomon.

En Occident, les invasions barbares avaient, dès le v[e] siècle, ruiné la glyptique : mais les *Germains* recueillirent avidement les gemmes antiques : ils s'en servirent comme de parure, en firent des talismans, ou les utilisèrent comme cachets. Bientôt on consacra des pierres en ex-voto dans des églises : les reliures des évangéliaires portèrent en cabochons, parmi d'autres pierres précieuses, des intailles et des camées. Jusqu'au XVI[e] siècle, des intailles antiques servirent aux rois et aux seigneurs de sceaux ou de contre-sceaux. La vénération populaire s'attacha aux gemmes exposées dans les églises. Des traités arabes, juifs ou latins divulguèrent les propriétés imaginaires des pierres. L'évêque de Reims, Marbode fit, au XI[e] siècle, un *De gemmis*. Ces croyances forment un des chapitres les plus curieux des aberrations de l'esprit humain.

Pendant longtemps on a cru que le moyen âge n'avait rien produit par lui-même, et on attribuait aux Byzantins toutes les pierres gravées qu'il était impossible de revendiquer pour l'antiquité. Des documents incontestables démontrent, au contraire, que dès l'époque carolingienne, on grava, avec succès, en Occident (fig. 174, au bas). On utilisa surtout le cristal de roche ; une pierre d'une grandeur et d'un intérêt exceptionnels représente, en une suite d'épisodes, l'Histoire de Suzanne ; elle porte cette mention qu'elle a été faite pour Lothaire II (855-869). Des portraits de princes, des crucifixions attestent la valeur des artistes du IX[e] et du X[e] siècle.

Le pillage de Constantinople, en 1204, déversa dans les trésors et sur les marchés d'Occident d'admirables intailles. L'activité des graveurs en redoubla. Pour toute cette période, il convient d'étudier non seulement les pierres qui nous ont été conservées, mais aussi les empreintes sigillaires qui témoignent de l'existence et du caractère d'originaux disparus.

Dans la seconde moitié du XIV[e] siècle, sous l'impulsion de Charles V et de ses frères, l'art prenait un essor brillant, de beaux portraits gravés étaient produits : les troubles de la guerre de Cent ans interrompirent ce mouvement, et la France s'effaça devant l'Italie.

V. — Dès la fin du XIVe siècle, on cite à Florence le graveur Bern. Perruzzi. Les *Italiens* collectionnèrent des gemmes antiques. Paul II, Laurent de Médicis réunirent des dactyliothèques célèbres. Des artistes gravèrent parfois des sujets chrétiens, le plus souvent des sujets antiques. Il est possible que Donatello ait gravé. Les graveurs les plus réputés furent Domenico Compagni de Milan qui fit un portrait de Ludovic le More, Giovanni delle Corniole auteur d'une effigie de Savonarole. Valerio Vicentini passa pour le maître le plus habile de son temps. Pier Maria de Pescia composa une intaille magnifique à laquelle l'admiration générale attribua le titre, d'ailleurs tout arbitraire, de cachet de Michel-Ange. Souvent les graveurs consacrèrent leur talent à retoucher les gemmes antiques pour les mettre au goût du jour ; parfois aussi ils crurent en relever le mérite en y ajoutant des signatures imaginaires et inaugurèrent une série de faux qui rendent fort ardue l'étude de la glyptique. Tous, ils conçurent à l'égard des modèles grecs et romains une admiration excessive, puisqu'elle les découragea des efforts originaux et les inclina au pastiche. La Renaissance, qui aurait dû donner à l'intaille un plein essor, aboutit ainsi au plus affligeant des résultats. Désormais et jusqu'à nos jours, il y aura des praticiens habiles, mais, sauf des exceptions tout à fait extraordinaires, il ne se produira que des imitations ou des contrefaçons de l'antique.

A la suite des guerres d'Italie, des graveurs italiens vinrent en *France*. Matteo del Nazarro fit le buste de François Ier (fig. 174) ; il eut des élèves français auxquels il communiqua sa technique. On cite, sous Charles IX, Olivier Codoré, Julien de Fontenay et l'illustre médailleur Guillaume Dupré, qui grava sur pierre fine dans sa jeunesse

VI. — La tradition de l'intaille, vivante encore sous Henri IV, s'éteignit sous Louis XIII. Gaston d'Orléans constitua une magnifique collection et Louis XIV collectionna, à son tour, les gemmes. Le Cabinet des Médailles réunit aux médailles et monnaies des camées et des intailles, mais il n'y avait plus d'artiste en France.

Au XVIIIe siècle se présente un artiste exceptionnel, le seul, peut-être, qui ait conquis la gloire comme graveur en pierres fines, un des rares que n'ait pas obsédé l'art ancien. C'est Jacques Guay (1711, après 179.). Jacques Guay, portraitiste, auteur de groupes allégoriques, de sujets mythologiques, s'apparente par ses tendances, par la facilité aimable, l'élégance de son génie aux meilleurs sculpteurs de son temps. Protégé par Mme de Pompadour qui grava à l'eau-forte d'après ses modèles, son

œuvre ne s'est pas dispersé et triomphe au Cabinet des Médailles (fig. 174).

Les praticiens habiles qui vécurent, à ce moment, en Italie ou en Allemagne, même les plus réputés d'entre eux, comme les Pichler de Naples, ne témoignèrent que de l'adresse et furent parfois des faussaires.

VII. — L'époque contemporaine nous réserve peu de joie. Les Simon ou Jeuffroy qui gravèrent en France, Calandrelli et Girometti, dont des œuvres furent remarquées à l'Exposition Universelle de 1855, méritent une mention historique, mais n'ont rien laissé de durable. Les règlements de l'École des Beaux-Arts, en unissant la gravure en pierres fines à la gravure en médailles, n'ont pas eu l'heureuse influence qu'on en avait espéré. Nos usages modernes sont, de moins en moins, favorables à l'usage des cachets, et, si la camée a participé, de notre temps, à la résurrection des autres arts mineurs, l'intaille n'en a guère bénéficié. Cette décadence, pour ancienne qu'elle soit, n'est peut-être pas irrémédiable. Les ressources de la mécanique moderne permettent d'abréger et de rendre moins coûteux le travail ingrat de la pierre. Les bijoux où M. Lalique enchâsse des plaques de cristal gravées font prévoir une adaptation et une application à la parure contemporaine d'un art que recommandent une antiquité extrême, des chefs-d'œuvre glorieux et dans lequel peuvent s'allier la richesse de la matière et l'inspiration du génie.

BIBLIOGRAPHIE.

Babelon. *La gravure en pierres fines*, in-8°, Paris, 1894.
— *Guide illustré du Cabinet des Médailles*, in-18°, Paris, 1900.
— *Collection Pauvert de la Chapelle*, in-4°, Paris, 1899.
— *Le Cabinet des Antiques de la Bibliothèque Nationale*, in-folio, Paris, 1887.
Labarte. *Histoire des Arts industriels*, in-4°, Paris, 1872-75.
Murray et Smith. *Catalogue of engraved gems.*
Babelon. *Manuel d'archéologie orientale*, in-8°, Paris, 1888.
Perrot et Chipiez. *Histoire de l'art dans l'antiquité*, in-8°, Paris, 1881 sqq.
J. Ménant. *Recherches sur la glyptique orientale*, in-8°, Paris, 1886.
Clermont-Ganneau. *Sceaux et cachets israélites*, in-8°, Paris, 1883.
Collignon. *Histoire de la sculpture grecque*, in-4°, Paris, 1892-97.
Furtwängler. *Die antiken Gemmen*, in-4°, Berlin, 1900.
— *Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften*, Berlin, 1888.
Deloche. *Étude sur les anneaux sigillaires.*
Lecoy de la Marche. *Les sceaux*, in-8°, Paris, 1889.
Babelon. *Histoire de la gravure sur gemmes en France*, in-4°, Paris, 1902.
Leturcq. *Notice sur Jacques Guay*, in-8°, Paris, 1874.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Aucune reproduction, si parfaite soit-elle, ne peut dispenser de l'examen des originaux. L'éducation de l'œil ne peut s'effectuer que par la pratique des gravures originales. — Il n'est guère de Bibliothèque ou de Musée de province qui ne possède quelques estampes. Tout au moins est-il possible de feuilleter des livres ou des revues illustrés. — A Paris, toute recherche doit s'effectuer au Cabinet des Estampes de la Bibliotheque Nationale. On visitera aussi le Petit-Palais, le Musee Carnavalet, la Bibliothèque historique de la Ville, les expositions temporaires organisées au Musée du Luxembourg, etc. Les différents Salons annuels, les expositions collectives faites par des Sociétés d'artistes, les expositions d'artistes isolés permettent de se tenir au courant du mouvement contemporain.

I. — BIBLIOGRAPHIES

Duplessis. *Essai de bibliographie de la gravure*, in 8°, Paris, 1862

Vinet. *Bibliographie des Beaux Arts*, in 8°, Paris, 1874-77.

Jellinek. *Internazionale Bibliographie der Kunstwissenschaft* (annuel), in 8°, Berlin, 1901 sqq.

Fortescue. *Subject index of the modern works added to the library of the British Museum*, in-4°, Londres, 1892-93, 1906.

A. Marguillier. *Bibliographie des ouvrages sur les Beaux-Arts* (Gazette des Beaux-Arts, trimestriel).

II. — TRAITÉS TECHNIQUES

Adeline. *Lexique des termes d'art*, in 8°, Paris, 1884

— *Les arts de reproduction vulgarisés*, in 8°, Paris, 1893

De Lostalot. *Les procédés de la gravure*, in 8°, Paris, 1882

G. Fraipont. *Les procédés de reproduction en creux et la lithographie*, in 8°, Paris 1902

A. Marty. *L'imprimerie et les procédés de gravure au XX siècle*, in 4°, Paris, 1906.

A. Bosse. *Traicté des manières de graver en taille douce sur l'airin par le moyen des eaux fortes*, Paris, 1645

Longhi. *La calcografia propriamente detta, ossia l'arte d'incidere in rame coll'acqua forte*, in 8°, Milan, 1830

Dubouchet. *Précis élémentaire de gravure sur cuivre*, in 12, Paris, 1891

Köhler. *Old and modern methods of Engraving*, Boston, 1894

Villon. *Nouveau manuel complet du graveur*, Paris, 1894

Singer et Strand. *Etching, engraving and other methods of printing pictures*, Londres, 1897

A. Profit. *La gravure sur cuivre*, in-8°, Paris, 1900.

Ziegler. *Die Techniken des Tiefdruckes*, in-8°, Halle, 1901.

Lalanne. *Traité de la gravure à l'eau-forte*, in-8°, Paris, 1866.

A.-P. Martial. *Nouveau traité de la gravure à l'eau-forte*, in-8°, Paris, 1873.

A. Delâtre. *Eau-forte, pointe sèche et vernis mou*, Paris, 1877.

K. Robert. *Traité de la gravure à l'eau-forte*, in-8°, Paris, 1891.

Courboin. *L'eau-forte*. Art et décoration, 1900.

Henri Boutet. *La gravure à l'eau-forte simplifiée*, in-8°, Paris, s. d.

H. Herkomer. *Etching and Mezzotint Engraving*, Londres, 1892.

— Senefelder. *L'art de la lithographie*, in-8°, Munich, 1819.

Engelmann. *Manuel du dessinateur-lithographe*, in-8°, Paris, 1824.

Traité de lithographie, Paris, 1839.

Lorilleux. *Traité de lithographie*, in-8°, Paris, 1889.

Monrocq. *Manuel pratique de lithographie sur zinc*, in-12, Paris, 1891.

Villon. *Nouveau manuel de l'imprimeur lithographe*, in-18, Paris, 1891.

Duchatel. *Traité de lithographie artistique*, in-4°, Paris, 1893.

A. Seymour. *Practical Lithography*, in-8°, Londres, 1903.

D. Cumming. *Handbook of lithography*, in-8°, Londres, 1904.

Motteroz. *Essai sur les gravures en relief par les procédés chimiques*. Société des Amis des livres, 1881.

F. Noble. *The principles of colours Painting*, in-8°, Londres, 1881.

Hesse. *La chromolithographie et la photochromolithographie*. Édition française par A. Mouillat et C. Lequatre, in-8°, Paris, 1902.

E. Soullier. *Nouveau traité sur les impressions modernes en couleurs*, in-8°, Paris, 1903.

Muehlthaler. *Moderne Reproduktions Technik für Schwarz und Mehrfarben Buchdruck*, in-8°, Munich, 1903.

M. P. Verneuil. *Le procédé de gravure en trois couleurs*. Art et décoration, 1908.

Ris-Paquot. *Guide du restaurateur amateur de gravures*, in-8°, Paris, 1890.

III. — ÉTUDES HISTORIQUES ET ESTHÉTIQUES

Zani. *Materiali per servire alla storia dell incisione*, Parme, 1802.

E. Duval. *Discours historique sur la gravure*, Paris, 1808.

Zani. *Enciclopedia delle belle arti*, in-8°, Parme, 1819.

Jules Renouvier. *Des types et des manières des maîtres graveurs*, in-4°, Montpellier, 1853-1856.

Constant Leber. *Des estampes et de leur étude*, in-4°, 1865.

Duplessis. *Les merveilles de la gravure*, in-12, Paris, 1869.

Ch. Blanc. *Grammaire des arts du dessin*, in-4°, Paris, 1870.

Duplessis. *Histoire de la gravure*, in-4°, Paris, 1880.

Delaborde. *La gravure*, in-8°, Paris, 1882.

Bourcard. *A travers cinq siècles de gravure*, in-8°, Paris, 1903.

Kristeller. *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, in-8°, Berlin, 1905.

André Michel. *Histoire de l'art*, in-8°, Paris, en cours de publication.

Papillon. *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, in-8°, Paris, 1767.

Heller. *Geschichte der Holzschneiderkunst von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten*, in-8°, Bamberg, 1823.

V. Rumohr. *Zur Geschichte und Theorie der Formschneiderkunst*, in-8°, Leipzig, 1837.

W. Chatto. *A treatise on wood engraving*, in-8°, Londres, 1839.

Chatto. *The History and art of woodengraving*, in-8°, Londres, 1848.

A. Firmin-Didot. *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois*, in-12, Paris, 1863.

Woodberry. *History of wood Engraving*, in-8°, Londres, 1883.

Hirth et Muther. *Meister Holzschnitte aus vier Jahrhunderten*, in-4°, Munich 1888-91.

W. J. Linton. *The masters of Wood Engraving*, in-f°, New Haven, 1889.

Cundall. *Brief History of Wood Engraving*, in-8°, Londres, 1895.

Loys Delteil. *Exposition rétrospective et moderne de la gravure sur bois*. Bulletin du Bibliophile, 1902.

H. Bouchot, G. Claudin, E. Masson, H. Béraldi et S. Bing. *Catalogue de l'exposition de la gravure sur bois à l'École Nationale des Beaux-Arts*, in-4°, Paris, 1902.

Borgo, Caratti, Agnelli. *Illustrazione d'arte grafica antica. Incisioni in legno dal 1500 al 1800*, in-4°, Milan, 1903.

Max Osborn. *Der Holzschnitt*, in-8°, Bielefeld, 1905.

Baldinucci. *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame*, Florence, 1686.

Cicognara. *Memorie spettanti alla storia della calcografia*, Prato, 1831.

Zanetti. *Le premier siècle de la calcographie*, Venise, 1837.

Frantz. *Geschichte des Kupferstiches*, in-8°, Magdebourg, 1883.

Lippmann. *Der Kupferstich*, 2e éd., in-12, Berlin, 1896.

— Henri Houssaye. *Le livre illustré depuis les origines jusqu'à nos jours*. Revue des Deux Mondes, 1877.

Bouchot. *Les livres à vignettes du XVe au XIXe siècle*, in-8°, Paris, 1891.

A. W. Pollard. *Old Picture Books*, in-8°, Londres, 1902.

Blackburn. *The art of Illustration*, in-8°, Edimbourg, 1901.

Champfleury. *Histoire de l'imagerie populaire*, in-12, Paris, 1869.

— *Histoire générale de la caricature*, in-12, Paris, 2e éd. 1867-75.

G. Veyrat. *La caricature à travers les siècles*, in-4°, Paris, 1895.

E. Bayard. *La caricature et les caricaturistes*, in-4°, Paris, 1901.

Th. Wright. *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*, in-8°, Paris, 1875.

Guilmard. *Les maîtres ornemanistes*, in-8°, Paris, 1880.

IV. — MANUELS ET CATALOGUES

Brulliot. *Dictionnaire des monogrammes*, in-4°, Munich, 1817.

J. Heller. *Monogrammen Lexicon*, in-8°, Bamberg, 1831.

Nagler. *Die Monogrammisten*, 5 vol., Munich, 1858-81.

Bouchot et Duplessis. *Dictionnaire des marques et monogrammes de graveurs*, 3 vol. in-8°, Paris, 1886.

Heinecken. *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, in-8°, A-D, 3 vol., Leipzig, 1778-1790.

Huber. *Notices générales des graveurs divisés par nations, et des peintres rangés par écoles, précédées de l'histoire de la gravure et suivies d'un catalogue*, 2 vol., in-8°, Dresde, 1787.

Basan. *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, in-8°, Paris, 1809.

Ottley. *Dictionnaire des peintres et graveurs*, in-4°, Londres, 1866.

Andresen. *Handbuch für Kupferstichsammler oder Lexicon der Kupferstecher, Maler-radierer aller Länder und Schulen*, complété par Wessely, 2 vol., in-8°, 1870-85.

Bryan. *Dictionary of painters and engravers*, 5 vol., in-4°, Londres, 1903-1905.

Nagler. *Allgemeines Lexicon der bildenden Kunstler*, publié par M. Thieme et F Becker, in-8°, Leipzig, 1907 et sq.

Abecedario de Mariette, publié par Ph. de Chennevieres et A. de Montaiglon, in-8°, Paris, 1854-56.

— Heinecken. *Idée générale d'une collection complete d'estampes*. Leipzig, 1771.

Huber, Rost u. Martini. *Handbuch für Kunstliebhaber*, in-8°, Zurich, 1796-1802.

Joubert. *Manuel de l'amateur d'estampes*, 3 vol., Paris, 1821.

Heller *Praktisches Handbuch fur Kupferstichsammler*, 3 vol. in-8°. Bamberg, 1823-38.

Ch. Le Blanc. *Manuel de l'amateur d'estampes*, 4 vol., in-8°, 1850-58.

— Bartsch. *Le peintre graveur*, 21 vol., Vienne, 1803-21.

Passavant. *Le peintre graveur : contenant l'histoire de la gravure sur bois et sur métal jusqu'à la fin du XVIe siècle ; l'histoire du nielle et un catalogue supplémentaire... à Bartsch*, 6 vol., in-8°, 1860-64.

— Delaborde. *Le département des Estampes à la Bibliothèque Nationale*, in-8°, Paris, 1875.

H. Bouchot. *Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, in-8°, Paris, 1895.

H. Marcel. *La Bibliothèque Nationale*, in-8°, Paris, 1907.

Courboin. *Catalogue des gravures et lithographies composant la Réserve du département des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, in-8°, Paris, 1900.

G. Riat. *Catalogue de la collection Ardail*, in-8°, Paris, 1904.

G. Schefer. *Catalogue des estampes de la Bibliothèque de l'Arsenal*, in-8°, Paris, 1894-99.

Rumohr u Thiele. *Geschichte der Kupferstichsammlung zu Copenhagen*, in-8°, Leipzig, 1837.

W. H. Willshire. *Catalogue of Early Prints in the British museum*, Londres, 1879-83.

Frenzel. *Die Kupferstichsammlung Friedrich-August II*, in-8°, Leipzig, 1854.

F. von Bartsch. *Die Kupferstichsammlung der Hofbibliothek in Wien*, Vienne, 1854.

Catalogue de la Chalcographie romaine, in-4°, Rome, 1872.

Ferri *Catalogo delle Stampe esposte nelle gallerie degli Uffizi*, in-8°, Florence, 1881.

Duchesne aîné. *Voyage d'un iconophile. Revue des principaux cabinets d'Estampes d'Allemagne, Hollande, Angleterre*, in-8°, Paris, 1834.

V. — RECUEILS DE REPRODUCTIONS

Ottley. *Fac-similes of curious prints*, Londres, 1828.

R Brulliot. *Copies photographiques des plus rares gravures dans la collection royale d'estampes de Munich*. Munich, 1854.

Eaux-fortes et gravures des maitres anciens tirées des collections les plus célèbres et reproduites en fac-similé par l'héliogravure et publiées par Amand Durand, avec le concours d'E. Lièvre et avec notes par G. Duplessis, in f°, Paris, 1874, sqq.

Weisser et Lützov. *Die Kunst für Alle. Eine Sammlung der vorzüglichsten Malerstiche und Radierungen des 15 ten bis 18 ten Jahrhunderts*, in-f°, Stuttgard, 1880.

Prints in the British Museum reproduced by photogravur, Londres, 1884, sqq.

Publications de la Société Internationale de chalcographie, Berlin, 1886-97.

Publications de la graphische Gesellschaft, Berlin.

Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen herausgegeben von der Direktion der Reichsdruckerei unter Mitwirkung von F. Lippmann, Berlin, 1889, sqq.

W. O. Chapin. *The masters and masterpieces of Engraving*, in-8°, New-York, 1894.

The Print gallery Reproductions of masterpieces of Engraving, in-8°, Londres, 1899.

Rud. Weigel. *Holzschnitte berühmter Meister*, Leipzig, 1851-57.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE SOMMAIRE

Abréviations : *a. f.* — eau-forte. — *b* — burin. — *c* — camaïeu. — *il* — illustré
l = lithographie. — *m. n.* manière noire. — *or* = original — *trad.* = traduction. — *x* = bois

	ITALIE	EUROPE DU NORD		
[illegible]	Cartes à jouer à Florence et à Venise [illegible]	Placards en bois Xylographies. 1418. *Vierge de 1418* 1423. *Saint Christophe.* 1446. *La passion de 1446.* 1451. *La Vierge de 1451.*		
1450	Vers [illegible] La *Paix* de Finiguerra			
		ALLEMAGNE	PAYS-BAS	FRANCE
1460		1464. Le Maître aux banderoles 1466. Le Maître E. S.		
1470	1467. Premier livre il. [illegible] Baldini [illegible]			1478. Premier livre il.
1480	[illegible] Campagnola [illegible]	*La Bible de Cologne* Martin Schongauer	Le Maître de 1480	*Fierabras*, livre il. 1481. Missel de Verdun 1485. *La Danse macabre* chez Guy Marchand 1488. *La mer des Histoires* chez Le Rouge.
1490	[illegible]	149[illegible]. *La Bible de Lubeck* Publications de Koburger		149[illegible]. *Térence* de Lyon
[illegible]	[illegible]	Albert Dürer 15[illegible]. A. Dürer. *Saint Eustache* b. 1511. A. Dürer. Les grands bois. 151[illegible]. A. Dürer. *La Mélancolie* b. Burgkmair, Altdorfer, Cranach Les graveurs de Maximilien 1524. A. Dürer. *Pirckheimer* b.	Lucas de Leyde 15[illegible]. Lucas de Leyde. *La Madeleine dans le monde* b.	1520. Jean Duvet. *L'Annonciation* b. Reverdy.
	[illegible]			

	ITALIE	ALLEMAGNE	PAYS-BAS		FRANCE	ANGLETERRE	ESPAGNE EUROPE DU NORD ÉTATS-UNIS
1530		1530 *Les simulachres de la mort* de Holbein, b.					
					1548 Duvet *Les Tenues de la Vierge* b. 1546 *Le Songe de Polyphile*		
1550		Les petits maîtres Le paysage à l'eau-forte	Les praticiens d'Anvers		1553 Bernard Salomon *La Bible*		
1570		Jobst Amman			1571 Perissin et Tortorel *Planches historiques*.		
Fin du XVIe siècle	Les Carrache		H. Goltzius				
			FLANDRES	HOLLANDE			
Débuts du XVIIe siècle	Les aquafortistes Guide, Castiglione, Salvator Rosa, Ribera, a. f.	Les Kilian Merian Adam Elsheimer	Vorsterman b. Les graveurs de Rubens b. Van Dyck a. f.	Rembrandt a. f.	1621 Callot *Les Caprices* a. f. en Italie 1622 Callot *Les Balli* a. f. en Italie 1630 Cl. Lorrain a. f. en Italie 1633. Callot *Les Misères de la guerre* a. f. 1635. Callot *La Tentation de saint Antoine* a. f.		
				1642 Louis de Siegen invente la manière noire. Suyderhoef et Visscher b. 1643 P. Potter *Le Vacher*, a. f. 1649 Rembrandt *La pièce aux cent florins* a. f. Ruysdael a. f. A. Van de Velde a. f. Van Ostade a. f.		Hollar à Londres	
1650					Claude Mellan b. Jean Morin, b.	Faithorne b.	Pologne, J. Falck b.
				1653. Rembrandt *Les trois croix* a. f. datée de Rem-	1668 W. Vaillant importe la manière noire b.		

				Charles XI m r. Dusart	Audran b. de trad. Sam Bernard. *Louis XIV*. m n		
					Les Drevet *Portraits*, b. 1719 Gillot il *Fables* de La Motte. Les graveurs de Watteau. 1734 Boucher il. *Molière*. Lépicié grave Chardin 1745 Cochin *Le mariage du Dauphin*.	Hogarth *Le mariage à la mode*	
1750				Houbraken b	1753 G. de Saint Aubin. *Le Salon de 1753* a f. 1757 Gravelot il *Boccace* François la m de crayon 1758 François le lavis 1760 Bonnet la m de pastel		Rossa Schmidt a Saint Pétersbourg.
					1763 Fragonard *Les jeux de satyres*, a f 1764 Baudouin Moreau le j *Le coucher de la mariée* 1767 *L'Ondit* de Boucher	Marc Ardell et R Houston m n. Bartolozzi importe le pointillé 1768 J Watson *La duchesse de Malborough* m n	Espagne Carmona, b
					1769 Le Prince l'aquatinte 1770 Eisen il *Les Baisers* de Dorat 1771 Bagoty, g en couleurs Empart, Massard d'après Greuze	J R Smith *Miss Montagu* m n.	
1775	[illegible]	Chodowiecki			1776 Moreau le j *Le monument du costume*.	1777 Th Watson *Miss Bampfylde* m n	Espagne 1778 Goya a f d'après Velasquez
					1785 Debucourt *Le menuet de la mariée* 1787 Moreau le j il Voltaire (ed Kehl) 1788 Janinet *Toilette* gr en couleurs	1783 V Green *Cynthia* m n 1786 J Jones *La Bacchante* m n J R Smith *Lady Hamilton* m n	
1789					1789 Placards caricatures, actualités révolutionnaires 1792 Debucourt *La promenade publique* gr en couleurs *Le ...* b	Blake *Le mariage du Ciel et de l'Enfer* Cosway ... Bartolozzi *Miss Farren* pointillé	

	ITALIE	ALLEMAGNE	BELGIQUE	HOLLANDE	FRANCE	ANGLETERRE	ESPAGNE EUROPE DU NORD ÉTATS-UNIS
					1793. Copia. *L'amour réduit à la raison* pointillé.	Bewick renouvelle la technique du bois.	
		1796. Senefelder invente la l.					
1800	R. Morghen. *La Cène*. b.				1799. Bervic. *L'éducation d'Achille*. b. 1801. *Racine* il. chez Didot 1802. André importe la l.	S.-W. Reynolds, les Ward, C. Turner, Cousins, m. n.	
					1804. Création d'un Prix de Rome de gravure. 1805. Boucher Desnoyers *La belle jardinière*. b.	1803. André importe la l. Rowlandson Smirke. il. sur acier.	1803 Espagne. Goya. *Les Caprices*. Aquatinte.
	Longhi. b.	Ch.-F. Muller. *La Vierge de Saint Sixte*. b.			1816 Ingres *De Pressigny*. a. f. Progrès de la l. 1817. Thompson importe la technique anglaise du bois.	Eaux fortes de Geddes et de Wilkie	1813. Espagne. Goya *La Tauromachie*. Aquatinte
	Toschi b.	Piloti, Strixner. fac simile en l.			1822. *Vie de Napoléon* il. par la l.		1826. Espagne — *Coleccion lithographica de cuadros del Rey*. 1828. Goya *La Tauromachie* de Bordeaux l.
			Verbœckhoven a. f.		1828. Delacroix. *Faust*. l. H. Monnier. l. Grandville. l. 1829 Decamps. l. L. Boulanger. *La Saint Barthélemy*. l.		
1830	Calamatta (en France) b.	Fuhrich a. f Menzel. l.			1830. Jazet. *Apothéose de Napoléon* m. n. 1830. Porret et Johannot *Histoire du roi de Bohême*. x. Caricatures politiques. l 1831. Mercuri. *Les Moissonneurs*. b. 1832. Isabey *Vue de Thiers*. l. 1833. *Le Magasin Pittoresque*. x. Célestin Nanteuil. a. f. 1834. Daumier. *La rue Transnonain*. l 1835. P. Huet. *La Chaumière*. a. f Lois de septembre.	*Le Penny Magazine*. x.	

		1839-42. Menzel il. *Frédéric le Grand*, x.	Bruxelles		1839. Raffet il. *Napoléon* de Norvins, x. De Lemud. *Maître Wolframb*, l.	*L'Alhambra*. Chromol	1837. Etats-Unis. — Bible illustrée de Harper.
		1843-44. Menzel a. f.	Graveurs au burin		1843. Corot. *Souvenir de Toscane*. a. f. *L'Illustration*. x. 1844. Chassériau. *Othello*. a. f. 1845. Ch. Jacque. *La Truf pere*. a. f.	1842. *Punch*.	
		Les Fliegende Blätter					
		1848. Richter a. f.					1849-55. Russie. — *Antiquités de Russie*. Chromol.
1850		Aquafortistes romantique		Graveurs au burin	1850. Brevets de Gillot. 1851. Daubigny. *Cahier*. a. f. 1852. Bracquemond. *Le Haut d'un battant de porte*. a. f. Meryon. *Paris*. a. f. Z. Prévost. *Les noces de Cana*. b. 1853. Henriquel Dupont *L'Hémicycle*. b. 1854. G. Doré il. *Rabelais* x.		
		1856. J. Keller. *La dispute du Saint Sacrement*. b.	H. Leys. a. f.		1856. *Heures d'Etienne Chevalier*. Chromol. 1858. Meissonier il. *Les contes rémois*. x.	Whistler. a. f.	
			F. Rops. l.	Jongkind. *Cahier de douze eaux fortes*	1860. A. Legros. a. f. 1861. Manet. a. f. 1862. Jacquemart. *La Porcelaine*. a. f. 1863. Henriquel Dupont. professeur à l'Ecole des Beaux Arts.	1859. Whistler. *La Tamise* a. f. Seymour Haden. a. f. 1861. Ed. Edwards. a. f. D. G. Rossetti il. *Les vieux poètes italiens*.	Etats-Unis. — Débuts de l'eau forte. Espagne. — M. Fortuny. a. f.
		Unger. a. f. de trad.	F. Rops. a. f.	Israels. a. f.	*Société des aquafortistes*. 1873. Gaillard. *La Vierge* de Botticelli. b. Fantin Latour. l.		1874. Unger en Suède.
1875					1876. Buhot. *Les Fiacres*. a. f. 1878. Gaillard. *Dom Guéranger*. b. Chéret. L'affiche en couleurs.	J. Tissot. a. f.	
		Max Klinger. a. f.				1879. Whistler. *Venise*. a. f. 1880. W. Crane. il. *La Princesse Florimonde*. x.	

	ITALIE	ALLEMAGNE	BELGIQUE	HOLLANDE	FRANCE	ANGLETERRE	EUROPE EUROPE DU NORD ÉTATS-UNIS
		Stauffer Bern. a. f Koepping. a.f. trad		Zilcken. a. f. P. Dupont. b. or.	1882. Waltner. *Le Christ devant Pilate*. a. f. trad. 1883. *Les quatre fils Aymon*. (Chromotypographie.) 1886. Fantin il. *Wagner*. l. Bracquemond. *La Rixe*. a. f. trad. 1889. Raffaelli. a. f. couleurs. 1893. Dulac. *Paysages*. l. couleurs. Bracquemond. *L'arc en ciel*. a. f. *L'Estampe originale*. 1896. *L'Image*. Flameng. *La Vierge d'Autin*. b. Carrière. *Goncourt*. l. Lepère il. *Les Paysages Parisiens*. x. 1898. A. Jacquet. *Triptyque* de Mantegna. b. 1901. H. Rivière. *La féerie des heures*. l. en couleurs. 1907. M. Denis et J. Beltrand. *La Vita nuova*. Camaïeux. 1908. Coppier. *Le condottière*. Gravure en couleurs.	1894. W. Morris et W. Crane il. *The glittering plain*.	1892. Suède. — Zorn. *Renan*. a. f. Espagne. — Egusquiza. a. f.
1900	Aquafortistes.	Aquafortistes. Lithographes, graveurs en bois, graveurs en couleurs, humoristes.	Aquafortistes.	Aquafortistes. Lithographes.	Aquafortistes, graveurs en bois, lithographes, graveurs en couleurs, humoristes.	Aquafortistes, lithographes, graveurs en bois, graveurs en couleurs, humoristes.	Pays scandinaves. Russie. — Pologne — États-Unis. Aquafortistes.

TABLE DES TERMES TECHNIQUES

Les procédés sont en caracteres romains — Les instruments en italique.

TABLE DES NOMS D'ARTISTES

Les caractères gras renvoient aux pages où est analysé l'œuvre de l'artiste.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DE GRAVEURS

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE I

DES ORIGINES A LA FIN DU XVII[e] SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES

CHAPITRE II

LA GRAVURE EN ITALIE JUSQU'A LA FIN DU XVII[e] SIÈCLE

CHAPITRE III

LA GRAVURE EN ALLEMAGNE AUX XV[e] ET XVI[e] SIÈCLES

CHAPITRE IV

FLANDRES ET PAYS-BAS JUSQU'A LA FIN DU XVIIe SIÈCLE

CHAPITRE V

LA GRAVURE EN FRANCE DES ORIGINES A LA FIN DU XVIIe SIÈCLE

LIVRE II

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

CHAPITRE PREMIER

LA GRAVURE EN FRANCE AU XVIIIe SIÈCLE

CHAPITRE II

LA MANIÈRE NOIRE. LA GRAVURE EN ANGLETERRE

LIVRE III

LA PÉRIODE CONTEMPORAINE

CHAPITRE PREMIER

LES PRÉCURSEURS

CHAPITRE II

LA GRAVURE DE TRADUCTION EN FRANCE

CHAPITRE III

L'ESTAMPE ORIGINALE FRANÇAISE

CHAPITRE IV

L'ILLUSTRATION FRANÇAISE DU LIVRE

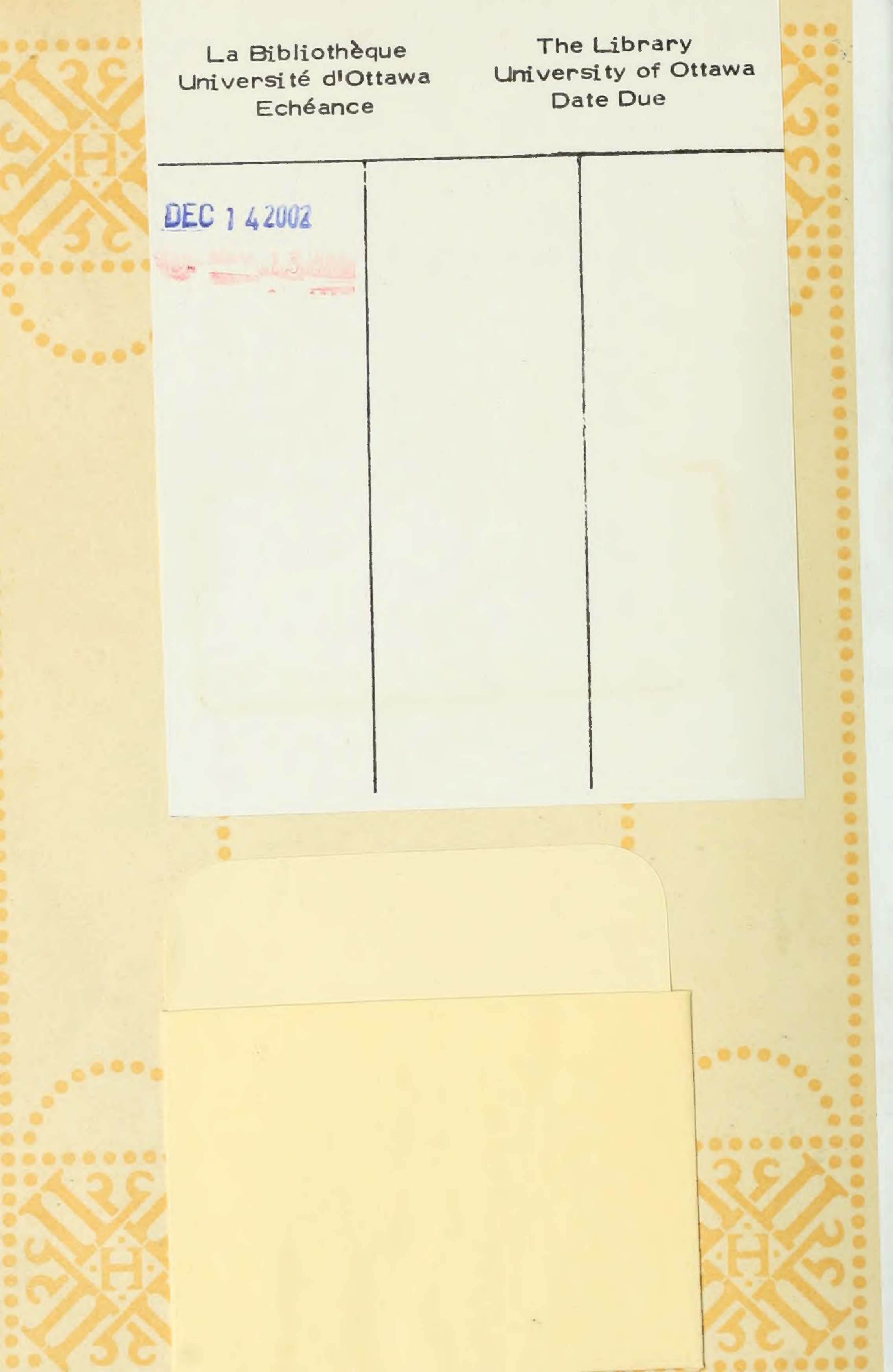
CHAPITRE V

LA PHOTOGRAPHIE, LES PROCÉDÉS MÉCANIQUES ET LA GRAVURE

CHAPITRE VI

COUP D'ŒIL HORS DE FRANCE

EVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS


La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance
The Library
University of Ottawa
Date Due
DEC 1 4 2002

